

ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XLVI, 2025

ANALECTA MALACITANA

(AnMal)

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Fundada en 1978 por Olegario García de la Fuente

Dirigida por Manuel Crespillo desde 1998 a 2006

Publicación anual. ISSN: 0211-934-X

revistas.uma.es anmal@uma.es

Números publicados: desde I, 1 (1978) hasta XLV, 2024

Director

JOSÉ LARA GARRIDO

Editor Adjunto

GASPAR GARROTE BERNAL

Coordinadores de Edición

BELÉN MOLINA HUETE
CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS

Secretaria

BLANCA TORRES BITTER

Consejo de Redacción

ROSARIO ARIAS DOBLAS
FRANCISCO CARRISCONDO ESQUIVEL
ELENA GÓMEZ PARRA
ROSARIO LÓPEZ GREGORIS
JUAN MATAS CABALLERO

SALVADOR NÚÑEZ ROMERO-BALMA
MARÍA CHANTAL PÉREZ HERNÁNDEZ
ENRIQUE BAENA PEÑA
FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO

Consejo Asesor

PEDRO AULLÓN DE HARO
GIOVANNI CARAVAGGI
VICENTE CRISTÓBAL
ÁNGELES DE LA CONCHA MUÑOZ
MARÍA TERESA ECHENIQUE
BENJAMÍN GARCÍA-HERNÁNDEZ
ARACELI GARCÍA MARTÍN
JOSÉ J. LABRADOR HERRAIZ
RICARDO MAIRAL USÓN
EMILIO MONTERO CARTELLE
JOSÉ POLO
LEONARDO ROMERO TOBAR
ALICIA YLLERA

Universidad de Alicante
Universidad de Pavía
Universidad Complutense de Madrid
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Universidad de Valencia
Universidad Autónoma de Madrid
Biblioteca de la AECID y REDIAL
Universidad de Cleveland
Universidad Nacional de Educación a Distancia
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad Autónoma de Madrid
Universidad de Zaragoza
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Colaboradora

Estefanía Carmona Sánchez - JACARANDA Servicios Editoriales

(continúa en la tercera de cubierta)

ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XLVI, 2025

ÍNDICE

ARTÍCULOS

VASILEIOS PAPPAS, <i>The greek translation of Terence's Andria by Ioannis Kavrakis</i>	9
IRIS IGLESIAS SEGADE, <i>La biografía de Manuela Cambronero</i>	47
CHARLES DIDIER NOA, <i>África en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño</i>	75
EMILIO RAMÓN GARCÍA, <i>Sabotaje: una historia desmitificadora del París que se rindió ante los nazis</i>	91
MARÍA GÓMEZ JAIME, <i>La conjuración de Catilina a los ojos de Francis Ford Coppola. Un estudio de caso de recepción clásica</i>	111
CLARA SÁNCHEZ TRIGO, <i>Defining videogame atmospheres: Böhme applied to Gone Home and What Remains of Edith Finch</i>	139

NOTAS

MARÍA DEL PILAR PALOMO, <i>Una lectura del Port-Royal de Alfonso Canales</i>	161
VASILIKI TZIORA, <i>Strategies for eliciting emotional responses in the Aegritudo Perdicae</i>	171
SHERYL LYNN POSTMAN, <i>La horrorosa realidad dantesca en El hereje de Miguel Delibes</i>	183
ANA MARÍA GONZÁLEZ MAFUD Y MARLEN A. DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ, <i>La décima dice más sobre cuba: «del sueño a la poesía»</i>	199

BIBLIOTECA

MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ TOMÉ, <i>Rafael León: el poeta iluminador escribe cartas desde el oscuro olvido. Correspondencia escasa entre los poetas malagueños María Victoria Atencia, Alfonso Canales y Rafael León</i>	211
FRANCISCO MARTÍN CABRERO, <i>Editar a María Zambrano. La filología como praxis ejemplar de la filosofía de la cura y del cuidado (edición crítica de «La guerra de Antonio Machado»</i>	287
JORGE MARÍN BLANCO, <i>Manuel Cañete (1822-1891) desde la mirada de J. L. Alborg: un inédito hallado en su archivo personal</i>	313
PAUL BROWN, <i>Euzhan Palcy sur le plateau de Renseignez-vous d'abord</i>	345

COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO

ENRIQUE MATÉS VILLALBA, <i>Romper, unir soldar: hermenéutica sobre la irracionalidad del lenguaje en EME. Diario de un transformista de Juan Ceyles</i>	373
---	-----

RESEÑAS

ANTONIO RAMÓN NAVARRETE ORCERA, <i>El mundo clásico en el Camino de Santiago: España y Portugal</i> (Cristóbal Macías).....	401
MAESTRO ARSEGINO DE PADUA, <i>Quadrige</i> (Cristóbal Macías).....	407
VICTORIA EUGENIA RODRÍGUEZ MARTÍN, GEMA SENÉS RODRÍGUEZ, VIRGINIA ALFARO BECH, ANTONIO ROJAS RODRÍGUEZ Y JOSÉ LUIS ESPINAR OJEDA, Piero Valeriano, <i>Jeroglíficos, Libros VI-XVIII</i> (María Gómez Jaime).....	415
DELIA MACÍAS FUENTES, <i>Francisco Satorres, El Delfín</i> (María Gómez Jaime).....	419
JOSÉ MANUEL CORREDOIRA VIÑUELA, <i>Comedia auriburlesca: postilas</i> (Aroa Algaba Granero).....	423
JAVIER SALAZAR RINCÓN, <i>De alcaldes y alcaldadas: Trayectoria y significado de un personaje risible en la literatura del Siglo de Oro</i> (Felicidad Castillo Cobos).....	427
ERICIO PUTEANO, <i>El De laconismo syntagma</i> (Vicent Martines).....	431
CARLOS MEDRANO, <i>La imperfección de la belleza</i> (Iván Eduardo Pastore Míguez).....	439
JUAN GARCÍA-CARDONA, <i>Entre el bucolismo y la brutalidad. Cuatro novelas en torno a la España vacía (2018-2024)</i> (Patricia Díaz-Arcos).....	443
BRAIS FERNÁNDEZ PRIETO Y PAULA GREGORES PEREIRA (eds.), <i>Novas Aproximações aos Estudos Literarios</i> (Marinha Paradelo Veiga)....	449
AMBRA PINELLO (ed.), <i>Narraciones y representaciones de la mujer en la prensa contemporánea. Algunos casos en revistas españolas, hispanoamericanas e italianas</i> (Mar Roda Sánchez).....	455

NORMAS DE EDICIÓN [pp. 459-464]

REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO [pp. 465-466]

ANEJOS PUBLICADOS [pp. 467-473]

ARTÍCULOS

VASILEIOS PAPPAS
IRIS IGLESIAS SEGADE
CHARLES DIDIER NOA
EMILIO RAMÓN GARCÍA
MARÍA GÓMEZ JAIME
CLARA SÁNCHEZ TRIGO

THE GREEK TRANSLATION OF TERENCE'S *ANDRIA* BY IOANNIS KAVRAKIS

VASILEIOS PAPPAS
University of Ioannina

Recepción: 15 de marzo de 2025 / Aceptación: 4 de mayo de 2025

Abstract: In this paper, I examine the Greek translation of Terence's *Andria* by Ioannis Kavrakis in 1895. After providing some information about this comedy and its reception in modern Europe, I discuss two earlier Greek translations of Latin comedy that preceded Kavrakis' version. In the main section, I analyze Kavrakis' translation itself, focusing on issues such as the linguistic characterization and the naturalization of his translation. At the end of the paper, I offer some information about the performances and translations of *Andria* that took place in Greece after Kavrakis' translation.

Keywords: Terence, Roman comedy, *Andria*, reception, translation, Ioannis Kavrakis.

1. Introduction

Andria was Terence's first play, first performed in 166 BCE at the *ludi Megalenses* (see indicatively Barsby, 2001: 47, 4; Goldberg, 2019: xiii; Goldberg, 2022: 29). Like all the works of Plautus and Terence, it is a *palliata* comedy, based on Menander's *Andria* and *Perinthia* (cf. *Andria*'s Prologue: 9-16), through the practice of *contaminatio*, for which Terence was criticised by Luscius of Lanuvium (Barsby, 2001: 43). According to Donatus, Terence introduced several changes to the play, but it is likely that some of them come from his models (e.g., Charinus, the second *adulescens*, and his slave, Byrria, probably existed in Menander's *Perinthia*) (Goldberg, 2022: 30-31). *Andria*'s scenario is a typical one; Pamphilus, an Athenian

adulescens is in love with a *meretrix* from Andros called Glycerium. Simo, Pamphilus' father, has arranged for his son to marry Philumena, the daughter of his friend, Chremes. However, Chremes, informed about Pamphilus' romantic relationship with Glycerium, no longer agrees to his daughter's marriage. In this perspective, Davus, the *servus callidus*, persuades the young man to pretend that he ultimately wants to marry Philumena. However, Simo persuades Chremes that has separated from Glycerium and thus the marriage is on again. So, Davus changes his strategy. He reveals to Chremes that Glycerium has given birth to Pamphilus' child and, therefore, he is not the suitable suitor for his daughter. The happy ending comes with Crito's appearance, who arrives from Andros to Athens to claim the property of Chrysis, i.e. his dead cousin and Glycerium's sister. Crito reveals that Glycerium is an Athenian girl brought to Andros by her uncle Phania, i.e. Chremes' brother. Thus, Chremes recognizes Glycerium as his own lost daughter, making way for Pamphilus' and Glycerium's wedding. Also, Philumena is now free to marry Pamphilus' friend, Charinus (see Barsby, 2001: 42-43; Germany, 2013).

Terence was one of the main Roman poets included in the school curriculum across time (having the second position after Virgil) (Goldberg, 2022: 29). His works were extensively studied and served as an inspiration for later authors and were performed on stage. Terence's reception is a well-studied field, focusing on areas such as his presence in Late Antiquity (see Cain, 2013), his influence on Hrotsvitha's works and Thornton Wilder's *Woman of Andros* (see Augoustakis, 2013; Hanses, 2013), the translations of his plays produced especially in early modern period and beyond (see Barsby, 2013), as well as their performance today (see Gamel, 2013). More specifically, *Andria's* afterlife is a much-discussed subject. Peter Brown, in a very interesting paper of his (Brown, 2014), deals with the interpretations and the adaptations of this Terentian work from the tenth to the twentieth century (see also Lefèvre, 2008: 15-40; Goldberg, 2019: 15-77 and 117-121; Goldberg, 2022: 29-38). Among others, Brown mentions the Italian version by Niccolò Machiavelli in about 1517, an anonymous English translation published during the decade of 1520s, and the German one by Felix Mendelssohn-Bartholdy in 1825. He also mentions an English translation of *Andria* by Maurice Kyffin published in 1588, two French translations in prose by Charles Estienne published in 1541 and 1542 and a French verse translation of the play published in 1555 (Brown, 2014: 247-253)¹.

Nevertheless, as noted above, Brown's aim was to discuss *Andria's* translations in the main European languages. In this paper, I study the first Modern Greek translation of the play by Ioannis Kavrakis published in 1895. After providing some information about the book's structure and the translator, I focus on its introductory parts and Kavrakis' rendering of *Andria*. I am mainly concerned with issues of language and style, while I try to trace the purpose of this rendering, as

¹ For the English translations of all the works of Terence from the 16th century to the present, see Barsby (2013).

well as its target readership. At the end of the paper, I briefly discuss the fate of Terence's *Andria* after Kavrakis' translation.

2. The Contents of Kavrakis' Book and Its Author

Kavrakis' book exists in printed form at two Greek libraries; at the National Library of Greece in Athens and at the Central Municipal Library of Thessaloniki². Fortunately, the second library recently digitized the book, and it is now available in open access form³. Its title is as follows:

ΠΟΥΒΛΙΟΥ ΤΕΡΕΝΤΙΟΥ / Η / ΑΝΔΡΙΩΤΙΣΣΑ / ΚΩΜΩΔΑ / ΚΑΤΑ
ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΝ ΕΚ ΤΟΥ ΛΑΤΙΝΙΚΟΥ / ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΘ. ΚΑΒΡΑΚΗ /
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ / ΕΚ ΤΟΥ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΥ ΤΩΝ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΩΝ /
ΑΝΕΣΤΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ / 1895.

Publius Terentius' Comedy entitled *Andria*. In translation from Latin by Ioannis Kavrakis, son of Athanasios. Athens, at the Publishing House of Anestis Konstantinidis, 1895⁴.

From the above title, we learn the identity of the translated work, the name and the patronymic of the Greek translator, the fact that he translated the work from Latin, the place, the time, and the book's Publishing House. At the end of the Introduction of the book, we learn that its writing was completed in Levadia (the city in Boeotia where he was probably serving at that time as a secondary education teacher, see below) at the beginning of June 1894 (Ἐν Λεβαδείᾳ ἀρχομένου τοῦ Ἰουνίου τοῦ 1894 / ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΘ. ΚΑΒΡΑΚΗΣ).

The statement that he translated directly from Latin is particularly important, as at that time (and even later), it was very common for Greek translators, who did not know the Latin language, to render Latin works into Greek from an intermediary language rather than the original source language (primarily through French translations), without declaring it (indirect translation) (see Pappas, 2018: 8; Pappas, 2023). Anestis Konstantinidis (1846-1901) was a famous Greek publisher, editor, translator and philologist, who studied philology in Athens and typography in Germany. At the beginning of his career, he founded a small bookstore and publishing house in Athens. In 1884, he purchased the printing stores of Andreas Koromilas, who was then the leading name in the Greek publishing and printing industry,

² For the book in Athens, see <https://catalogue.nlg.gr/> (last access: 29 January 2025); for the book in Thessaloniki, see <https://lib.thessaloniki.gr> (last access: 29 January 2025).

³ See <https://repository.thessaloniki.gr> (last access: 29 January 2025).

⁴ The English translations of the Greek texts are my own throughout the paper. The translation of *Andria*'s passages comes from Barsby (2011), slightly modified to agree with the very few *variae lectiones* found in the edition followed by Kavrakis.

equipped with the most advanced equipment. He published a multitude of significant books, such as the series «Books of the People» (i.e. ‘Βιβλία του Λαού’) or «Library of the People» (‘Βιβλιοθήκη του Λαού’), as well as novels and short stories, primarily French, which were affordable and provided entertainment while maintaining a high standard. His most notable work was his involvement in the Greek edition of the Liddell-Scott dictionary⁵.

Of Ioannis Kavrakis (1867-1931), son of Athanasios, we know very little⁶. In 1897, he published his Greek translation of another Latin work, i.e. Cicero’s first Book of *Tusculanae disputationes* (for this translation, see Pappas, 2024: 155-156). Perhaps Kavrakis’ choice to translate Terence and Cicero was not a mere coincidence, as both Roman authors were themselves adapters and translators of Greek works—at least, this was Nicholas Udall’s thought, noted in the Latin dedicatory epistle of his English book *Floures for Latine Spekyng* (1534), which was in fact a phrase-by-phrase translation of selections from three plays of Terence’s (*Andria*, *Eunuchus*, and *Heauton Timorumenos*) (Barsby, 2013: 447-448). As it appears from the short prologue of Kavrakis’ Ciceronian translation, he was likely a high school teacher. For this translation, he chose the *katharevousa* in the entire book (this is not the case in our book, as we will see)⁷, trying, as he says, to convert the Latin text into a simple style. The choice of language for the later translation was not random, since it was used as a textbook by pupils:

Ἐκ τῶν πέντε φιλοσοφικῶν διαλέξεων τοῦ Κικέρωνος τῶν εἰσαγμένων ὑπὸ τοῦ Ὑπουργείου τῆς Δημοσίας Ἐκπαιδεύσεως ἐν τοῖς γυμνασίοις κατὰ προτίμησιν μεταφράσαμεν τὴν de morte contemnenda διάλεξιν, εἰς οὐδὲν ἄλλο ἀπιδόντες εἰμὴ εἰς τὴν διευκόλυνσιν τῶν μαθητῶν. Μεταφράζοντες ἀείποτε προσεπαθοῦμεν [sic] ν’ ἀποφεύγωμεν τὸ τραχὺ καὶ τὸ ἄχαρι (Kavrakis, 1897: 3).

From the five philosophical lectures of Cicero that are introduced by the Ministry of Public Education in high schools, I chose to translate the *de morte contemnenda* lecture aiming at nothing else but the facility of the pupils. By my translations I try every time to avoid a rough and unpleasant rendering.

I have provided above Kavrakis’ words in 1897 aiming to disclose two main features of his translation practice: (a) the target readership clearly affects the

⁵ See <http://photodentro.edu.gr/> (last access: 30 January 2025).

⁶ See <https://pandektis.ekt.gr> (last access: 30 January 2025).

⁷ The *katharevousa* (a kind of mixture of ancient and modern Greek) was adopted as the official language of education and administration—a factor that also affected the Greek translations of Latin works, as most were made by high school teachers and university professors, and were used by pupils and students. The conflict between *dimotiki* (the language of the people) and *katharevousa* and their representatives formed the basis of the so-called «Greek language question» (i.e. the adoption of one of these two dialects for education, administration, and literature), which lasted for almost one and a half centuries (and included the loss of human lives). See Beaton (1999: 296-346).

linguistic tool of each translation (*katharevousa* for educational aims) and (b) his concern was always to translate with a smooth style and with grace.

After a blank page, Kavrakis's dedication of his book to Mister Dimitrios G. Chatzopoulos follows (ΤΩΙ ΚΥΡΙΩΙ / ΔΗΜΗΤΡΙΩΙ Γ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΩΙ / ΑΝΑΤΙΘΗΜΙ / Ο ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ / ΙΩ. ΑΘ. ΚΑΒΡΑΚΗΣ) (Kavrakis, 1895: γ', without enumeration). Although we cannot be certain about the identity of this person, it could be Dimitrios Chatzopoulos (1872-1936), the one known as «the Bohemian», a well-known journalist and literary figure of the time⁸. If this is correct, it seems that Kavrakis was part of a high-esteemed coterie. An introductory section follows, where Kavrakis provides information about the Roman poet's life (ΒΙΟΣ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΟΥ) (Kavrakis, 1895: ε', without enumeration) and presents a detailed analysis of the play's hypothesis (ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ) (Kavrakis, 1895: ε', without enumeration - στ'). Next, there is the Introduction (ΕΙΣΑΓΩΓΗ) (Kavrakis, 1895: ζ', without enumeration - ιστ') and *Andria*'s Greek translation, divided into two parts: the rendering of the Prologue (ΠΡΟΛΟΓΟΣ) (Kavrakis, 1895: ιζ', without enumeration - ιθ') and then this of the entire comedy (Kavrakis, 1895: 20, without enumeration - 113). The last part of the book is a list of subscribers, where their names are recorded by city, as well as the number of copies of the book they have ordered (Kavrakis, 1895: 115, without enumeration - 119)⁹.

3. A Brief Aside: Greek Translations of Roman Comedies in the 19th Century

The question about Greek translations of a particular genre (such as Roman comedy) in the 19th century is part of a broader subject, i.e. the Greek rendering of Latin works during that period. As is plausible, throughout time, Greek translations of Latin literature were fewer than those in European languages. However, several Greek translations of Latin literary and scientific works were produced over a very long period (from Late Antiquity until today), and many papers have been produced in this field in recent years¹⁰. The Greek translations of Latin works (as well as those from modern European languages) are included in the spirit of Adamantios Korais' (1748-1833) μετακένωσις (i.e. the utilization of the western achievements of his era by the Greek enslaved nation) (see Patsiou, 1993; Kehagioglou, 1998; Tabaki, 2018). The number of Greek translations of Latin works increased significantly after the foundation of the Greek State (1830), as

⁸ See <https://digitallibrary.academyofathens.gr> (last access: 30 January 2025).

⁹ If one considers that in 1895 Greece was about half of what it is today, the large number of subscribers from various cities and towns of Greece is particularly impressive: Levidia, Chaeronea, Arachova, Thebes, Chostia (village in Boeotia), Domvraina (also), Chalcis, Limni (town in Euboea), Volos, Xirochorion (village in Achaia), Athens, Piraeus, Methoni (village in Messenia), Pylos, and Lamia.

¹⁰ For a short overview on the Greek translations of Latin works from Late Antiquity until the 19th century, see Pappas (2024: 142-146) (and the bibliography cited there). For an overview of Greek translations of Latin works produced after 1453, see Nikitas (2020).

well as the Ottonian University of Athens (1837). The Bavarian kingship of Greece planned the curricula (in 1836) based on German models, and thus Latin had a dominant role in Greek high schools and the University, a role that was maintained during the nineteenth century, albeit with various fluctuations (see Zioga, 2015: 19-40)¹¹. Therefore, several Roman authors were translated into Greek (e.g., Cicero, Vergil, Horace, Ovid, Livy), most of them in the official language of education, i.e. the *katharevousa*. Nevertheless, we also find some Greek translations of Latin literature (mainly poetic) in *katharevousa* and in *dimotiki*, which were published especially in literary journals. These renderings have an artistic character and sometimes are almost adaptations (and not translations) of the Latin poems. Some of these translators were themselves poets and writers and belonged to the literary movements of the time. More specifically, there was a particular group of scholars/translators/writers of Heptanesian origin, followers of the homonymous School¹², who had an excellent knowledge of Latin (due to the fact that the Ionian Islands had been under Venetian rule for many years) and were devoted users of the demotic language (cf. Lorentzos Mavilis' translation of Verg. *Aen.* 1.1-164 and 2.1-127¹³, Iakovos Polyilas' and Nikolaos Kogevinas' translations of certain elegies from Tibullus —all of them in Modern Greek metres) (see Athanasiadou, Pappas, Stathis and Fyntikoglou, 2019)¹⁴.

In this context, before Kavrakis' translation of *Andria*, we also have two other Greek renderings of Roman comedies produced in the 19th century. Antonios Matesis (1794-1875), a poet and comedy writer (i.e. his *Vasilikos*) from Zante, translated Terence's entire *Hecyra* probably in the 1820s —a work that had been partially edited twice (in 1951 and 1969), while its full edition took place just in 2009¹⁵. Matesis' rendering is in prose and in *dimotiki*, with many idiomatic elements of the Heptanesian dialect¹⁶, and some linguistic forms of *katharevousa*. Matesis had an excellent command of Latin, and it seems that he translated the Terentian comedy directly from the original (Pylarinos, 2009: 502-504). The other Greek translation of a Roman comedy comes from another one Heptanesian poet and

¹¹ For the teaching of Latin literature at the University of Athens in the nineteenth century, see Matthaiou (2021: 302-320); Nikitas (2023).

¹² In late 19th century Greece, two literary movements dominated; the first is the Old (or the First Athenian) School, which represented Greek Romanticism and was conservative in terms of their choice of poetic language, supporting the use of Ancient Greek or *katharevousa*. The second was the Heptanesian School, i.e. the literary production of the Ionian Islands, a more progressive movement in terms of the content of the poems and prose (e.g. the texts reflected the ideas of the European Enlightenment, many poems were similar to Arcadian poetry, among others) and the use of Modern Greek (the demotic language). See Pylarinos (2003).

¹³ It should be noted that Mavilis translated Verg. *Aen.* 4.1-8 in prose and in *katharevousa* this time, see Fyntikoglou (2022: 407-448 and n. 2).

¹⁴ For the excellent knowledge of Latin by Heptanesian scholars, see Karapidakis (2020).

¹⁵ See Pylarinos (2009), and especially 506-528, where there is the editio princeps of the whole translation.

¹⁶ For the Heptanesian dialect, see <https://www.greek-language.gr/> (last access: 07 May 2025).

scholar, Lorentzos Mavilis (1860-1912), an excellent user of Latin as well (cf. his translations of passages of *Aeneid*, mentioned above). Mavilis translated the first 90 verses of Plautus' *Mostellaria* —the manuscript of this translation exists in Mavilis' archive at the Institute of Modern Greek Studies (Manolis Triandaphyllidis Foundation) of the Aristotle University of Thessaloniki and was digitized by the Central University of the same University in open access form¹⁷. This work (dated back to 1881 at the earliest) (Fyntikoglou, 2022: 412) remained unpublished until 2022, when its *editio princeps* took place by Fyntikoglou. As Matesis, Mavilis also translated the Plautian verses in prose and in *dimotiki*, containing several forms of the colloquial language. Fyntikoglou argues that Mavilis most likely was not aware of Matesis' translation, although some of his translation choices (e.g. colloquial Modern Greek language with several idiomatic forms) show similarities to those of his older compatriot (Fyntikoglou, 2022: 412)¹⁸. Next to the text of his translation, Mavilis (who studied philology, archaeology, and philosophy at various universities in Germany) has added some comments in German, most of which come from Lorenz's annotated edition of Plautus' *Mostellaria* (Lorenz, 1883)¹⁹. This proves that Mavilis worked on the specific text both as a literary translator and as a philologist, possibly with the intention of someday publishing a book that would include the Greek translation of the Plautine comedy along with its commentary (which he never did).

As we will see, just as Mavilis was unaware of Materis' translation of the Terentian *Hecyra*, Kavrakis, as he himself states, was not aware of either of the two, which is very plausible since neither had been published in his time. Also, the geographical distance (mainland Greece-Ionian Islands) did not particularly favor communication at that time. Nevertheless, these three Greek translations of Roman comedies share several common features: (a) their language, i.e. the vernacular language of the people, (b) there are in prose, and (c) the Latin original is absent, an act that obviously suggests they were not intended for educational use. Also, they show similarities in pairs: (i) Matesis' and Kavrakis' are two translations of entire comedies by Terence (*Hecyra* and *Andria*), and (ii) just as Mavilis indirectly reveals that he consulted the German Lorenz, so too Kavrakis mentions that he consulted an edition and a French translation, the identity of which I will reveal in the next section of the paper. Nevertheless, the two of them left unpublished in their time, and only Kavrakis' was published in the form of a complete book (Introduction, translation and a few footnotes). Overall, the existence of two complete translations and one partial translation of three different Roman comedies proves that —within the circles of Greek intellectuals— there was (even if a small) interest in the genre of Roman comedy.

¹⁷ See <https://digital.lib.auth.gr> (last access: 31 January 2025).

¹⁸ As Fyntikoglou correctly points out, there are many similarities between Manesis' and Mavilis' vocabulary, cf. the glossaries of Pylarinos (2009: 529-531) and Fyntikoglou (2022: 434-437).

¹⁹ For Mavilis' comments in German, see Fyntikoglou (2022: 437-438).

4. The Introductory Parts of Kavrakis' Book

4.1. The Introduction

Although Kavrakis' translation of *Andria* is in *dimotiki*, the Introduction of his book, as well as the Prologue of the comedy, are written in *katharevousa* (Fyntikoglou, 2022: 412, n. 12). By choosing this language, Kavrakis gives a formal and more scholarly tone to these introductory sections. The choice of *katharevousa* for his Introduction is very reasonable, since it primarily has an educational character; there, he informs his reader about the life of the Roman poet, provides the plot of the comedy, and offers an overview of the genre of Roman comedy, offering information about its themes, its main representatives, while also discussing on subjects such as key terms related to the genre (such as *palliata* and *contaminatio*) and the influence of Menander on Terence's comedies. Moreover, the practice of writing an introduction or a preface in a different language from the translations was common in the past, e.g., cf. Udall's dedicatory epistle in Latin that precedes his English translation of Terence (see Barsby, 2013: 447-448). Also, the use of *katharevousa* in the prologue of *Andria* does not surprise us, especially if we consider that Terence's prologues primarily function as texts of literary criticism. They are distinguished from the dramatic action of the play, having a metapoetic usage par excellence —in other words, we hear the poet's own voice in them. Perhaps for this reason, Machiavelli, in his own translation of *Andria*, did not include the prologue of the comedy (Brown, 2014: 248). Pelttari notes that «by the fourth century the prologues of Plautus and Terence were primarily read rather than performed» (Pelttari, 2014: 49). This means that from Late Antiquity onwards, both scholars and readers had understood that these texts functioned primarily as paratexts, i.e. as parts of literary criticism with no relation to the comedy that followed, which had humorous content and primarily aimed at performance and, by extension, aesthetic enjoyment. We must not forget that Roman comedies were performed and that they were a popular spectacle for all (men, women, children, Roman citizens and non-citizens). Their «light» content made them accessible to all people, both literate and illiterate. However, this was not the case especially for the Terentian prologues. For this reason, their use was already distinguished from the era of Late Antiquity. Therefore, Kavrakis recognizes this dimension of the prologue, and with the use of *katharevousa*, aims to externally differentiate this section, which holds metaliterary value. It is primarily addressed to an educated readership and, most importantly, is a text of serious theoretical reflection, which differs from the comedy that follows and is intended for the entire people.

At the end of the Introduction of his book, Kavrakis has a brief note about his bibliography:

Βοηθήματα εἶχομεν πρὸ ὀφθαλμῶν ἔκδοσιν κολλεγίου ἐκ καθηγητῶν
γάλλων, μετάφρασιν ἐπιλέξει καὶ ἐλευθέραν τῶν αὐτῶν καὶ στερεότυπον
ἔκδοσιν (Kavrakis, 1895: 1στ').

As study aids, we had before our eyes an edition of a college by French professors, a word-for-word and free translation by the same translators, and a critical edition.

With this somewhat complicated phrase, Kavrakis implies one and only French book, which contains the edition of the Latin text of *Andria*, two versions of the French translation by M. Materne, i.e. the *ad sensum* rendering that follows the Latin text, and the *ad verbum* one in the right column of the page, coexisting with the Latin text, which exists in the left column, but now it does not have the syntactic order of the original, but follows the syntactic order of the French language. As is well-known, this was a common practice for these kinds of books (i.e. translations of Greek and Roman authors) in the West and in Greece, as they were mainly intended for educational use (Pappas, 2022: 256-258). The French book includes also some endnotes, mainly of a linguistic and interpretive content (Materne, 1845: 194-200). It was one volume from the series «Latin authors», produced by Professors and Latinists. Kavrakis' words correspond to the first part of the book's title, but they do not reveal the French translator's identity, as is demonstrated from its inner cover:

LES / AUTEURS LATINS / EXPLIQUÉS D'APRÈS UNE MÉTHODE NOUVELLE / PAR DEUX TRADUCTIONS FRANÇAISES / L'UNE LITTÉRALE ET JUXTALINÉAIRE PRÉSENTANT LE MOT A MOT FRANÇAIS / EN REGARD DES MOTS LATINS CORRESPONDANTS / L'AUTRE CORRECTE ET FIDÈLE PRÉCÉDÉE DU TEXTE LATIN / avec des sommaires et des notes / PAR UNE SOCIÉTÉ DE PROFESSEURS / ET DE LATINISTES / TÉRENCE / L' ANDRIENNE / ÉXPLIQUÉE, ANNOTÉE ET REVUE POUR LA / TRADUCTION FRANÇAISE / PAR M. MATERNE / Professeur au Collège royal de Dijon / PARIS / LIBRAIRIE DE L. HACHETTE / RUE PIERRE-SARRAZIN, N.º 12 / 1845.

Kavrakis also derived the play's detailed hypothesis from the French book, e.g., cf:

ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ

Σίμων ὁ Ἀθηναῖος πληροφορηθεὶς καλῶς ὅτι ὁ υἱὸς τοῦ Πάμφιλος εἶχεν ἀποφασίση νὰ συζευχθῆ κρυφίως νέαν τινά, ὀνομαζομένην Γλυκέραν, ἔνεκα τοῦ πρὸς αὐτὴν ἔρωτός του, θέλων δὲ καὶ ὁ ἴδιος νὰ πεισθῆ περὶ τούτου προσποιεῖται ὅτι τὴν αὐτὴν ἡμέραν θὰ τὸν νυμφεύσῃ μετὰ τῆς Φιλουμένης, θυγατρὸς τοῦ Χρέμου, ὅστις ἄλλως τε τὴν εἶχε προλαβόντως προορίσῃ διὰ τὸν Πάμφιλον (Kavrakis, 1895: ε'-στ').

Simon the Athenian, having been well informed that his son Pamphilus had decided to secretly marry a certain young woman named Glycera, due to his love for her, and wishing himself to be convinced of this, pretended that on the same day he would marry him to Philumena, daughter of Chremes, who, in any case, had already been previously promised to Pamphilus.

And:

ARGUMENT ANALYTIQUE

Pamphile, jeune Athénien, s'était épris d'une jeune étrangère, et même avait résolu de l'épouser secrètement. Simon, son père, ayant eu l'éveil sur cet amour et désirant s'en assurer, feint de vouloir le marier le jour même à Philumène, fille de Chrémès, son ami, qui lui avait d'ailleurs été destinée précédemment (Materne, 1845: 1, without enumeration).

Apart from this section, as we will see, Kavrakis includes some footnotes in his translation of *Andria*'s Prologue —footnotes that come from the French book's endnotes. However, he does not do the same regarding his Modern Greek translation of the comedy; there are no notes there at all, although the French book has some. Therefore, Kavrakis follows the French book's Latin text²⁰, its detailed hypothesis, its notes regarding *Andria*'s Prologue, and its list of *Andria*'s personae. Of course, as he states, he consults the French translation of the play.

Materne's book does not include an Introduction, nor any section where he discusses the poet's life. I did not manage to identify Kavrakis' sources for these sections, but I suspect they generally come from his readings on the history of Latin literature and on Roman comedy. The very interesting parts of his Introduction are those where Kavrakis talks about his translation theory and practice:

Δυστυχῶς οἱ περὶ τὰ Λατινικὰ γράμματα ἀσχολούμενοι δὲν μετέφρασαν οὐδὲ μίαν τῶν τοῦ Τερεντίου κωμωδιῶν ἐν τῇ γλώσσῃ μας πρὸς κατανόησιν τοῦ ἀνωτέρω ποιητοῦ. Εἰς τοῦτο ἡμεῖς ἀπιδόντες ἐπεχειρήσαμεν τὴν μετάφρασιν τῆς Ἀνδρίας (= Ἀνδριώτισσας) καίτοι ἀνελογίσθημεν τὴν περὶ τὰ Λατινικὰ γράμματα ἀπειρίαν μας. Εἶνε ἀληθὲς ὅμως ὅτι κατεβάλλομεν μεταφράζοντες πολὺν κόπον καθὼς ἄπειροι. Ἄν κατωρθώσαμεν τι ἔστω καὶ κατὰ τι θεωροῦμεν δι' ἑαυτοῦς τὸ τοιοῦτον ἄρκετὸν ἔπαινον. Παραλείποντες ὅσα ἄλλα ἠδυνάμεθα νὰ εἴπωμεν πρὸς δικαιολογίαν μας, κρίνομεν ἀναγκαῖον νὰ ποιησώμεθα λόγον [...] καὶ περὶ τῆς γλώσσης τῆς μεταφράσεώς μας, ὡς καὶ περὶ ὀλίγων ὀρθογραφιῶν διὰ τὸ ἀσκανδάλιστον.

Unfortunately, those engaged in Latin literature did not translate even one of Terence's comedies into our language for the understanding of the aforementioned poet. In this, we, having no experience, attempted the translation of *Andria* (= *The Woman of Andros*), although we reflected on our inexperience with Latin literature. It is, however, true that we put in a great deal of effort while translating, being inexperienced. If we succeeded in anything, even slightly, we consider that sufficient praise for ourselves. While leaving aside other things we could say in our defense, we find it necessary to make

²⁰ That is not *Andria*'s text following the French syntactical order, but the typical one. Throughout the paper, I follow this edition (its writings and its stichometry as well) that Kavrakis had before him.

a statement [...] about the language of our translation, as well as a few spelling matters to avoid scandal.

As mentioned above, Kavrakis ignored Matesis' translation of Terence's *Hecyra*. This is the reason, he says, that made him translate *Andria*. Therefore, Kavrakis wrongly claims for himself that he is the first Greek translator of Terence. For the sake of the *captatio benevolentiae*, Kavrakis self-identifies as inexperienced in the Latin language, a common practice among Greek translators of Latin works, even since the 17th century²¹. Finally, he predicts that he will say some things about the language of his translation, as well as about its orthography, which he does a few lines below:

Διὰ τὴν μετάφρασιν προετιμήσαμεν τὴν γλῶσσαν τοῦ λαοῦ· διότι αἱ τοιοῦτου εἶδους μεταφράσεις χάνουσι πολὺ γραφόμεναι εἰς τὴν καθαρῆν καὶ διότι καθίστανται κοινὸν ἀνάγνωσμα. Πρὸς τοῦτοις κρίνομεν ἀναγκαῖον νὰ δηλώσωμεν ὅτι πολλὰς φράσεις, οἷας τὰς «ἐξέπεσε τῆς συζύγου, χαίρετε, ὡς ἐξῆλθε τῆς παιδικῆς ἡλικίας κ.τ.λ.» ἀντικατεστήσαμεν μετὰ πολλῆς τῆς προσοχῆς διὰ φράσεων παρὰ τῶ λαῶ ἀπαντωσῶν θεωρήσαντες τὸ τοιοῦτον ἐπάναγκες. Οὐδεμία ἀμφιβολία ὅτι ὁ γράφων τὴν καθωμιλημένην πλέει ἐν τῷ ὠκεανῷ ὅσον ἀφορᾷ τὸ ὀρθογραφικὸν μέρος, διότι πολλὰ ζητήματα αὐτοῦ δὲν ἔχουσι διαλευκανθῆ εἰσέτι. Διὰ τὸ ἀσκανδάλιστον θεωροῦμεν καλὸν νὰ γνωρίσωμεν εἰς τοὺς ἀναγνώστας μας ὅτι τὰ νὰ καὶ θὰ τότε μόνον συνετάσσωμεν πρὸς ὑποτακτικὴν, ὅποταν ἐπέτρεπεν ἡ εὐφωνία καὶ ὅτι τὸ ν τῶν αἰτιατικῶν καὶ τῶν τρίτων ἐνικῶν καὶ πληθυντικῶν προσώπων τῶν ῥημάτων παρελείπομεν ἐπίσης διὰ τὴν εὐφωνίαν (Kavrakis, 1895: ιε'-ιστ').

For the translation, we preferred the language of the people, because translations of this kind lose much of their value when written in *katharevousa*, and because they become a common reading. Furthermore, we consider it necessary to declare that many phrases, such as «he deprived of his wife», «hello», or «as he left childhood», etc., were replaced with phrases that are common among the people, considering this absolutely necessary. There is no doubt that the writer of the colloquial language swims in the ocean as far as the orthographic aspect is concerned, because many of its issues have not yet been clarified. For the sake of avoiding scandal, we think it is good to inform our readers that we only used «to» and «will» in the subjunctive when the euphony allowed it, and that we also omitted the «n» in accusative and third person singular and plural of verbs for the sake of euphony.

For Kavrakis, the literary genre of the source language dictates the linguistic tool of the target language. For this reason, works like comedies must be written in *dimotiki*, because otherwise their value is lost, and because their readership is

²¹ E.g., cf. Ioannis Makolas' similar confession, in his translations of Justin's *Epitome of Trogus* and some passages of Ovid's *Metamorphoses*, see Pappas (2020: 228-229, and 229, n. 37).

broad (it is not limited to students, scholars, or the educated people). Kavrakis makes this distinction clear in practice when, two years later (1897), he translates Cicero's first Book of *Tusculanae disputationes* exclusively into *katharevousa*. Therefore, the appropriate language for the translation of a «light» genre (such as comedy) is this of the people, since it corresponds to the linguistic idiom of the original and its readership is broad. This seems to have been a widespread practice—we only need to remember the other two Greek translations of Roman comedy that preceded Kavrakis' (see above), as well as Machiavelli's 16th-century Italian version, in which he used the everyday language of Florence in order to fully convey the *usus loquendi* of the ancient work's characters to his time (Brown, 2014: 248-249). On the contrary, the appropriate language for a «heavy», philosophical work, which is addressed primarily to students, is the official language of the Greek education, i.e. *katharevousa*. With a careful look, we find that Kavrakis talks about replacing phrases from *katharevousa* with corresponding ones used by the people, because these were considered necessary. It is likely that this gives us a hint about his translation practice, i.e., he may have first translated into *katharevousa* (since he seems to have been a secondary school teacher, therefore fully familiar with it) and then converted his text into *dimotiki*. Kavrakis admits that in many cases, the author of the demotic language finds himself in a state of confusion, as many issues regarding its orthography have not yet been clarified. This confusion is fully justified when we consider, for example, that the most authoritative grammars of Modern Greek were published at the beginning of the 20th century and that it was only in 1976 that demotic was institutionalized as the official language of Greek education. We notice that the translator, in two instances where he refers to the orthography and syntax of *dimotiki*, respectively, feels the need to apologize to the readers so as not to scandalize them (διὰ τὸ ἀσκανδάλιστον). The word «scandal» might seem excessive today when used to describe a language, but we must consider that in the Greek state of that time, it carried great significance, often leading to tragic consequences (e.g., the so-called *Evangelica*, i.e. the bloody events that took place in Athens following the publication of the translation of the *Gospels* into *dimotiki* by Alexandros Pallis in 1901). At the end of the passage, Kavrakis makes two notes regarding the morphology of his verbs: (a) that he retains the use of *να* («to») and *θα* («will») (which accompany the subjunctive in Modern Greek verbs) in the subjunctive only when it is permitted by euphony, and (b) that he omits the third person singular and plural forms of the verbs (as also happens in Modern Greek) for the same reason. Clearly, his goal is to avoid cacophony. This practice reveals that while he may translate into prose, he still cares about the harmonious sequence of sounds.

As part of the *captatio benevolentiae*, Kavrakis submits his book to the judgment of his readers by quoting a passage from Xenophon's *Mem.* 2.8.5:

Τοῦτο παραδίδοντες τὸ ἔργον τῇ κοινῇ κρίσει δὲν λησιμονοῦμεν νὰ ὑπενθυμίσωμεν τοῖς ἐντευζομένοις τὰ ἀλάθητα τοῦ δαιμονίου Σωκράτους

ῥήματα: «οὐ πάνυ γε ῥάδιόν ἐστιν εὐρεῖν ἔργον ἐφ' ᾧ οὐκ ἂν τις αἰτίαν ἔχοι· χαλεπὸν γὰρ οὕτω τι ποιῆσαι ὥστε μηδὲν ἁμαρτεῖν, χαλεπὸν δὲ καὶ ἀναμαρτήτως τι ποιήσαντα μὴ ἀγνώμονι κριτῇ περιτυχεῖν» (Kavrakis, 1895: 1στ').

Handing over this work to the common judgment, we do not forget to remind those who encounter it of the infallible words of the divine Socrates: «It is not very easy to find a work in which no one can find fault; for it is difficult to do something in such a way that one does not make any mistake, and it is also difficult for one who has done something without fault not to encounter an ungrateful critic».

Kavrakis' Introduction is comprehensive, as it provides ample information about Terence and his work, the relationship between Latin literature and Greek, Roman comedy and the influence of Menander on it, as well as his translation theory and practice.

4.2 The Translation of Andria's Prologue

As mentioned above, Kavrakis, presumably aiming to emphasize the distinction between the prologue and the comedy that follows (aiming to highlight its different content, i.e. the literary criticism developed there) translates *Andria's* Prologue into *katharevousa*²².

The translation of the first eight lines is as follows:

PROLOGVS

Poeta, quum primum animum ad scribendum adpulit,
 Id sibi negoti credidit solum dari,
 Populo ut placerent quas fecisset fabulas.
 Verum aliter evenire multo intelligit:
 Nam in prologis scribundis operam abutitur,
 Non qui argumentum narret, sed qui malevoli
 Veteris poetae maledictis respondeat.
 Nunc, quam rem vitio dent, quaeso, animum advortite.

5

PROLOGUE

When the playwright first turned his mind to writing, he believed that his only problem was to ensure that the plays he had created would win the approval of the public. He now realises that the reality is quite different. He is wasting his time writing prologues, not to explain the plot but to respond

²² As in the following section, the methodology to be followed is as follows: first, the Latin text and its English translation are provided. Next, Kavrakis' Greek translation and its English translation are presented, followed by Materne's dual French translation. Materne's *ad verbum* translation is accompanied by the Latin text that follows the French syntactical order. In the French text of this version, the forms that are implied (mainly pronouns) have been printed in italics. I keep them here in the same way.

to the slanders of a malicious old playwright. Now please pay attention while I explain the substance of his criticisms.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ὁ ἡμέτερος ποιητής, ὅτε τὸ πρῶτον ἐπεχείρησε γὰ γράφει κωμῳδίας, ἐνόμισεν ὅτι τοῦτο μόνον ἐπιτρέπεται εἰς αὐτόν, ἵνα αὐται, ἃς ἠθελε γράφει, ἀρέσκωσιν εἰς τὸν λαόν. Ἀλλ' εἶδεν ὅτι τὸ τοιοῦτον εἶνε ὅλως διάφορον, διότι δαπανᾷ τὸν κόπον του εἰς τὸ γράφειν προλόγους, οὐχὶ ἵνα διηγήται τὴν ὑπόθεσιν, ἀλλ' ἵνα ἀποκρίνηται εἰς τὰς κατηγορίας παλαιοῦ κακοβούλου (= ἐχθροῦ) ποιητοῦ. Νῦν δότε παρακαλῶ προσοχὴν εἰς τὰς ἀποδιοδιμένας εἰς αὐτὸν λοιδορίας (Kavrakis, 1895: ιζ', without enumeration-η').

Our poet, when he first attempted to write comedies, believed that this was the only thing allowed to him, so that the comedies he wished to write would be pleasing to the people. But he saw that this was entirely different, for he spent his effort writing prologues, not to tell the story, but to defend himself against the accusations of an old malicious (= enemy) poet. Now, please pay attention to the insults directed at him.

PROLOGUE

Lorsque notre poète commença à travailler pour le théâtre, il crut que la seule chose qu'il avait à faire était de composer des pièces qui plussent au public; mais il voit qu'il en est tout autrement, puisqu'on le force de perdre sa peine à écrire des prologues, non pour exposer le sujet de ses comédies, mais pour répondre aux accusations du vieux poète, son ennemi. Écoutez donc, je vous prie, ce qu'on reproche à notre auteur.

Poeta,
 quum primum
 adpult animum
 ad scribendum,
 credidit id negoti solum
 dari sibi,
 ut
 quas fabulas fecisset
 placerent populo.
 Verum intelligit
 evenire multo aliter:
 nam abutitur operam
 in scribundis prologis,
 non qui narret
 argumentum,
 sed qui respondeat
 maledictis
 veteris poetae malevoli.
 Nunc, quaeso,
 advortite animum,

Notre poète,
 lorsque pour-la-première-fois
 il poussa (appliqua) son esprit
 à écrire des comédies,
 crut que cela de tâche (cette tâche) seul
 était donné (imposé) à lui savoir,
 que les pièces
 lesquelles pièces il aurait faites
 plussent au peuple.
 Mais il comprend
 qu'il en arrive bien autrement:
 car il perd sa peine
 à écrire des prologues,
 non pour qui'il expose
 le sujet de sa pièce,
 mais pour qu'il réponde
 aux injures
 du vieux poète malveillant.
 Maintenant, je vous prie,
 appliquez votre esprit (remarquez)

quam rem
dent vitio.

quelle chose
ils *lui* imputent à défaut.

We saw that in the title of Kavrakis' book, it is written that the translation has been made from Latin (ΚΑΤΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΝ ΕΚ ΤΟΥ ΛΑΤΙΝΙΚΟΥ). Kavrakis' translation is faithful and fully conveys the meaning of the original. His translation practice resembles that followed by a modern translator who is not an expert in the source language (as he himself states). That is, he translates from Latin, but at the same time, he consults the French translation, mainly the literal one, e.g., cf. 1: *Poeta, quum primum animum ad scribendum adpulit* ~ Ὁ ἡμέτερος ποιητής, ὅτε τὸ πρῶτον ἐπεχείρησε νὰ γράφῃ κωμωδίας ~ «*Notre poète, lorsque pour-la-première-fois il poussa (appliqua) son esprit à écrire des comedies*» (*ad verbum* French translation), and the slightly different «*Lorsque notre poète commença à travailler pour le théâtre*» (*ad sensum* French translation); 2: *Nam in prologis scribundis operam abutitur* ~ διότι δαπανᾷ τὸν κόπον του εἰς τὸ γράφειν προλόγους ~ «*car il perd sa peine à écrire des prologues*» (*ad verbum* French translation); 8: *Nunc, quam rem vitio dent, quaeso, animum advortite* ~ Νῦν δότε παρακαλῶ προσοχὴν εἰς τὰς ἀποδιδόμενας εἰς αὐτὸν λοιδορίας ~ «*Maintenant, je vous prie, appliquez votre esprit (remarquez) quelle chose ils lui imputent à défaut*» (*ad verbum* French translation), and the somewhat different «*Écoutez donc, je vous prie, ce qu'on reproche à notre auteur*». In one case, Kavrakis follows the original more faithfully than the French translator in both versions, cf. 6: *Non qui argumentum narret* ~ οὐχὶ ἵνα διηγῆται τὴν ὑπόθεσιν, and non «*non pour exposer le sujet de ses comedies*» (*ad sensum* French translation), and «*non pour qui'il expose le sujet de sa pièce*» (*ad verbum* French translation). We observe that Kavrakis does not include parentheses with alternative interpretations in his text (as in the *ad verbum* French translation), except for one case where it is clear that he follows the *ad sensum* French translation, cf. 6-7: *sed qui malevoli / Veteris poetae maledictis respondeat* ~ ἀλλ' ἵνα ἀποκρίνηται εἰς τὰς κατηγορίας παλαιοῦ κακοβούλου (= ἐχθροῦ) ποιητοῦ ~ *mais pour répondre aux accusations du vieux poète, son ennemi* (*ad sensum* French translation) and not the «*mais pour qu'il réponde aux injures du vieux poète malveillant*» (*ad verbum* French translation).

The footnotes cited in Kavrakis' translation of *Andria's* Prologue come from the endnotes of the French book. In the quoted above passage, Kavrakis includes two footnotes, one next to the title «Prologue» and a second one in the phrase εἰς τὰς κατηγορίας παλαιοῦ κακοβούλου (= ἐχθροῦ) ποιητοῦ, cf. 1. Ὁ πρόλογος ἐψάλλετο ὡς ἔχει ἐνταῦθα ὑπὸ εἰδικοῦ ὀμίλου νέων, οἵτινες ἔλαβον καὶ τὸ ὄνομα τοῦ προλόγου («the prologue was recited as it stands here by a special group of young people, who also took the name of the prologue») with «1. Le prologue était ordinairement récité, comme il l'est ici, par le chef de troupe, qui prenait alors le nom de Prologue, et avait un costume affecté spécialement à ce rôle», and 2. Ὁ ἀρχαῖος οὗτος ποιητής εἶνε μετὰ βεβαιότητος ὁ Λεύκιος Λαβίνιος περὶ τοῦ ὁποίου γίνεται λόγος ἐν τῷ προλόγῳ τοῦ Εὐνούχου («This ancient poet is certainly Lucius

Lavinius, about whom mention is made in the prologue of the *Eunuch*)» with «Page 4: 1. [Kavrakis does not include notes 2 and 3 of the French book] Ce vieux poète était un certain Lucius Lavinius: il en est encore question dans le Prologue de l'*Eunuque*».

4.3 The List of Andria's Personae

The list of characters in *Andria* comes from the French book, which presents them in Latin and not in French. Therefore, Kavrakis translates this catalogue directly from Latin, providing further proof of his knowledge of the Latin language, cf. (Kavrakis, 1985: 20, without enumeration):

ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ. («Characters of the comedy»)
 ΣΙΜΩΝ, πατήρ τοῦ Παμφίλου. («Simo, father of Pamphilus»)
 ΠΑΜΦΙΛΟΣ, υἱὸς τοῦ Σίμωνος. («Pamphilus, son of Simo»)
 ΣΩΣΙΑΣ, ἀπελευθερὸς τοῦ Σίμωνος. («Sosia, Simo's freedman»)
 ΔΑΟΣ, ΔΡΟΜΩΝ, ὑπηρετὰι τοῦ Σίμωνος. («Davos, Dromo, Simo's servants»)
 ΧΑΡΙΝΟΣ, φίλος τοῦ Παμφίλου. («Charinus, Pamphilus' friend»)
 ΒΥΡΧΙΑΣ, ὑπηρετὴς τοῦ Χαρίνου. («Byrrhia, Charinus' servant»)
 ΧΡΕΜΗΣ, φίλος τοῦ Σίμωνος, πατήρ τῆς Φιλουμένης καὶ τῆς Γλυκέρας.
 («Chremes, Simo's friend, Philumena's and Glycerium's father»)
 ΜΥΣΙΣ, ὑπηρετρία τῆς Γλυκέρας. («Mysis, Glyceria's maid»)
 ΛΕΣΒΙΑ, Μαῖα. («Lesbia, midwife»)
 ΚΡΙΤΩΝ, γέρον ἐκ τῆς νήσου Ἄνδρου. («Criton, old man from the island of Andros»)

Πρόσωπα βωβᾶ («mute characters»)
 ΑΡΧΙΛΛΙΣ, ὑπηρετρία τῆς Γλυκέρας («Archylis, Glycerium's maid»)
 Δοῦλοι τοῦ Σίμωνος κομίζοντες τὰ ὀψώνια («Simo's slaves carrying the groceries»).

Ἡ σκηνὴ ἐν Ἀθήναις («The scene is set in Athens»).

And the French book's list of characters:

ANDRIA.
 PERSONAE DRAMATIS.
 SIMO, pater Pamphili.
 PAMPHILUS, filius Simonis.
 SOSIA, libertus Simonis.
 DAVUS, DORMO, servi Simonis.
 CHARINUS, amicus Pamphili.
 BYRRHIA, servus Charini.
 CHREMES, amicus Simonis, pater Philumenaee et Glycerii.
 MYSIS, ancilla Glycerii.

LESBIA, obstetrix.
CRITO, senex ex Andro insula.

PERSONAE MUTAE.
ARCHILLIS, ancilla Glycerii.
Servi Simonis obsonia portantes.

Res agitur Athenis.

5. The Translation of *Andria*'s Main Text

After the introductory parts, Kavrakis' Modern Greek translation of the play follows. I must note there is no line counting, but the acts and scenes are clearly indicated, before each part of the play. By following these practices, Kavrakis deviates from the French book, which includes line numbering, but only the division into acts (and not scenes) is indicated in the endnotes²³. Of course, both Kavrakis and Materne note the characters present on stage before each scene. Kavrakis does not include any note in his translation, while he inserts some stage directions in parentheses.

As is widely known, a key feature of the genre of Roman comedy is linguistic characterization, meaning the variety of linguistic style (syntax, vocabulary) depending on the speaker. Especially in the case of Terence (see Maltby, 1976; Karakasis, 2005), the senile speech is old-fashioned and verbose with elevated style (Maltby, 1979), including archaisms and pompous expressions, while low characters, such as slaves, freedmen, parasites, pimps, soldiers and *meretrices*, use several colloquial features «in opposition to characters belonging to a higher social rank [such as *senes*, *adulescentes*, *matronae*, *virgines*], who, on the contrary, intersperse their language with elevated features» (Karakasis, 2005: 11). This main distinction of Terence motivates us to investigate whether Kavrakis maintains this practice in his rendering (comparing it simultaneously with the French translation that he consulted). In section 5.1, I study this issue by comparing some indicative passages containing the words of the *adulescentes* Pamphilus and Charinus, these of the two old men (Simo and Chremes), and these of slaves. In the brief section 5.2, I discuss a few examples of the naturalization of the original in the target language.

²³ «Page 6: 3. Acte 1. Sans admettre la division par actes, nous avons cru devoir l'indiquer dans nos notes» (Materne, 1845: 195).

5.1 The Linguistic Characterization in Kavrakis' Translation

In the second scene of the first Act (*Andria*, 172-205), there is the first dialogue between Simo and Davos. The old man, wanting to fish for information from the slave about his son's romantic relationship, expresses a common opinion (191): *Omnes qui amant, graviter sibi dari uxorem ferunt* («all lovers resent being given a wife»). Kavrakis (1895: 31) translates: «Όλοι, ὅσοι ἔχουν πονόδοντο, πάρα πολὺ τοὺς κακοφαίνεται ὅταν τοὺς δίνουν ἄλλη γυναῖκα («Everyone who has a toothache is very displeased when they are given another woman»). It seems that Kavrakis' rendering reflects more the literal French translation (cf. «tous ceux qui aiment supportent difficilement une épouse être donnée à eux» (*ad verbum*) and «Tous ceux qui ont quelque amour en tête voient avec peine qu'on les marie» (*ad sensum*)); nevertheless, the Greek phrase ὅσοι ἔχουν πονόδοντο belongs to the vocabulary of the colloquial Modern Greek love language, and it is widely used today, primarily with the diminutive δοντάκι (little tooth), i.e. με πονάει το δοντάκι μου («I am in love with someone»).

In lines 196-200, Simo threatens Davos with physical violence in case he lies to him:

Si sensero hodie quidquam in his te nuptiis
fallaciae conari, quo fiant minus,
aut velle in ea re ostendi quam sis callidus,
verberibus caesum te in pistrinum, Dave, dedam usque ad necem,
ea lege atque omine, ut, si te inde exemerim, ego pro te molam.

If I find you attempting any trick today to prevent this marriage, or trying to show how clever you are in this situation, I shall whip you to the point of death and send you to the mill, Davus, on the solemn condition that, if I release you from there, I will work the mill myself in your place.

Kavrakis' Greek version is the following (1895: 32):

Ἄν σήμερα καταλάβω πῶς μοῦ μαγειρεύεις καμμιὰ κατεργαριὰ γι' αὐτοὺς τοὺς γάμους, ἢ πῶς θέλεις νὰ μοῦ δείξεις 'ς αὐτὴ τὴν περίστασι τὴ μεγάλη σου πονηριά, θὰ σὲ ψοφήσω, Δᾶε, 'ς τὸ ζύλο, θὰ σὲ βάλω 'ς τὸ χειρόμυλο μέχρι θανάτου, διὰ νὰ ἀλέθω κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο καὶ ὅπως τὸ θέλω, μὲ τὸ σκοπὸ νὰ σὲ βγάλω ἀπὸ τὰ 'μμάτια μου.

If today I realize how you're scheming something for these marriages, or how you want to show me your great cunning in this situation, I will kill you, Davos, with a beating, I will put you in the millstone until death, in order to grind you down the way I want, with the intention of getting you out of my sight.

In its majority, Kavrakis' translation is faithful to the Latin original, and here too, he evidently consulted the French versions²⁴. However, in one case, Kavrakis slightly changes the meaning, as he renders the hypothetical *si te inde eximerim* (200) with a purpose clause *μὲ τὸ σκοπὸν νὰ σὲ βγάλω ἀπὸ τὰ ῥιμῆματα μου*, adding further liveliness to the translation of the verb *eximere* («to take off, remove»)²⁵ into *νὰ σὲ βγάλω ἀπὸ τὰ ῥιμῆματα μου* («of getting you out of my sight»). We also notice again the use of colloquial Modern Greek in two instances, cf. *fallaciae conari* (197) ~ *πῶς μοῦ μαγειρεύεις καμμιά κατεργαριά* and *verberibus caesum te* (199) ~ *θὰ σὲ ψοφήσω [...] ῥτὸ ξύλο*. We therefore deduce that in the Greek translation, a high-status character, like Simo, uses colloquial vocabulary when conversing with a character of lower social class. In these specific passages, Kavrakis produces a creative translation, as this colloquial style is absent from the original text. There are, of course, instances where Terence has a high-status character address a lower-status character with insults, such as in line 317 (where Charinus speaks to his slave, Byrrhia): *Abin' hinc in malam rem cum inspicione istac, scelus!* («go to hell, you and your insinuations, you villain!»), which Kavrakis renders as *Πήγαν' ἀπὸ ῥτὸ διάβολο, παληοσαβούρα, μ' ὄλες σου τίς ὑποψίες* («go to hell, you old hag, with all your suspicions!») (Kavrakis, 1895: 41). The vocabulary of the original belongs to the Latin vernacular —the phrase *abi in malam rem* («go to hell») is common in Plautus (e.g., *Capt.* 877, *Epid.* 78, *Poen.* 295), while the noun *scelus* is used as an insult, especially in comedy²⁶. Kavrakis perfectly conveys the meaning of the original²⁷, as well as even its form —notice the preservation of the vowel's elision, cf. *Abin' hinc* and *Πήγαν' ἀπὸ*. Notable is the use of particularly offensive vocabulary, i.e. *scelus* ~ *παληοσαβούρα*, a word that is widely used in Modern Greek with a metaphorical meaning, primarily for women who are not held in high regard. What is interesting is that it is a linguistic hybrid, since its first component is Greek (the adjective *παλαιός*, i.e. «old»), while the second component is Latin (the noun *saburra*, i.e. «gravel»)²⁸. Therefore, we deduce that

²⁴ Cf. Materne's versions: «Si je viens-à-m'apercevoir aujourd'hui toi faire-quelque-effort de fourberie à-propos-de ces noces, pour-qu'elles-ne se-fassent pas, ou vouloir être montré (que l'on voie) en cette affaire combien tu es adroit, je livrerai toi, Dave, rouédecoups, au moulin, jusqu'à la mort; avec cette condition et sous ces auspices, que, si je viens-à-tirer toi de là, moi jemoudrai pour toi (à ta place)» (*ad verbum*) and «Si je m'aperçois aujourd'hui que tu médites quelque fourberie à l'encontre de ce mariage, ou que tu veuilles profiterde la circonstancepour faire preuve de ton adresse ordinaire, Dave, mon ami, je commencerai parte faire donner les étrivières d'importance, et puis je t'enverrai au moulin pour le reste de tes jours, avec le sermentle plus sacré que, sije t'en retirejamais, j'irai tournerlameule à ta place» (*ad sensum*).

²⁵ See *Oxford Latin Dictionary*, s.v. *eximo*, meaning 2 (644).

²⁶ See *Oxford Latin Dictionary*, s.v. *scelus*, meaning 3 (1701).

²⁷ Cf. Materne's versions: «Va-t'en au diable avec tes soupçons, coquin!» (*ad verbum*) and «T'en-vas-tud'ici (va-t'en) au malheur(au diable) avec ce soupçon-là scélétrat!» (*ad sensum*).

²⁸ See *Dictionary of Standard Modern Greek*, s.v. σαβούρα: <https://www.greek-language.gr> (last access: 04 March 2025) and *Oxford Latin Dictionary*, s.v. *saburra* (1673).

Kavrakis either maintains the colloquial language of the high-status characters in cases of their conversations with lower-status characters, or he makes them use such language, which is not present in the original.

On the other hand, the Greek translator, staying faithful to Terence's linguistic characterization, retains the elevated style of speech of the high-status characters in their monologues or when they speak to each other. For example, cf. Pamphilus' words in lines 260-264:

Tot me impediunt curae, quae meum animum divorce trahunt:
 amor, hujus misericordia, nuptiarum sollicitatio,
 tum patris pudor, qui me tam leni passus est animo usque adhuc,
 quae meo cumque animo lubitum est, facere; eine ego ut advorser? Hei mihi!
 Incertum est quid agam. [...].

There are so many concerns weighing me down and pulling my heart in different directions —love, pity for her, anxiety about this wedding, and on the other side respect for my father, who has up to now been so generous and allowed me to do whatever took my fancy. Oppose him now? Oh dear! I just don't know what to do.

Τόσαι φροντίδες με στενοχωροῦσιν, ὥστε μοῦ διασπῶσι τὸν νοῦν ποικιλοτρόπως· ὁ ἔρωσ, ὁ πρὸς ἐκείνην οἶκτος, αἱ φροντίδες τῶν γάμων, ἔπειτα ὁ σεβασμὸς πρὸς τὸν πατέρα, ὁ ὁποῖος μέχρι τοῦδε με ἠνέχθη με τὴν καλοσύνην νὰ πράττω ὅ,τιδῆποτε μοῦ ἀρέσκει. Πῶς ν' ἀντισταθῶ; Δυστυχία μου! Δὲν γνωρίζω τὶ νὰ πράξω (Kavrakis, 1985: 36).

Such cares trouble me, so that they distract my mind in many ways: love, the pity towards her, the worries about marriage, and then the respect towards my father, who until now has tolerated with such kindness that I do whatever pleases me. How can I resist? My misfortune! I don't know what to do.

The Greek rendering is faithful to the Latin original, while once again, Kavrakis consults the French translation²⁹. Nevertheless, he replaces the relative clause with a result clause (*quae [...] trahunt ~ ὥστε [...] ποικιλοτρόπως*), where he renders the participle *divorce* (= *divorsae*) with an adverb (*ποικιλοτρόπως*) obviously following the French *ad verbum* rendering (*en-divers-sens*). Above all, what we

²⁹ Cf. Materne's versions: «Tant de soucis embarrassent moi, lesquels tirent en-divers-sens mon cœur: l'amour, la pitié pour cette *filie* (Glycérie), l'inquiétude de *ce* mariage, puis *mon* respect pour un père, qui jusqu' à-ce-moment a souffert d'une âme si tranquille que je fisse toutes-les-choses-qu' il a plu à ma passion; *se peut-il* que moi je résiste à lui! Malheur à moi! Il est incertain à *moi* quoi je dois-faire» (*ad verbum*) and «Mais à présent, quel parti prendre, au milieu de tant de sentiments opposés qui troublent et déchirent mon cœur? L'amour, la pitié que m'inspire Glycérie, les soucis que me cause ce mariage, mon respect pour un père qui, jusqu'à ce-moment, m'a laissé faire avec tant de bonté tout ce que j'ai voulu. Et je lui résisterais! que je suis malheureux! je ne sais à quoi me déterminer» (*ad sensum*).

observe here is the formal style of Pamphilus' monologue, with his elevated words and expressions (μοῦ διασπῶσι τὸν νοῦν, ὁ ἔρωσ, ὁ ὅποιος μέχρι τοῦδε με ἠνέχθη).

At the beginning of the fourth Act, we hear the monologue of the other *adulescens* of *Andria*, namely Charinus. In lines 623-628, the young man says:

Hocce est credibile aut memorabile,
 tanta vecordia innata cuiquam ut siet,
 ut malis gaudeant atque ex incommotis
 alterius, sua ut comparent commoda? Ah!
 idne verum? Imo idest genus hominum pessimum, in
 denegando modo queis pudor paululum est.

It's unbelievable, unimaginable! That a man can be so morally deranged as to delight in another man's misfortunes and seek his own gain from another's loss! Oh! Can it be true? It's the worst kind of men who for a while feel shame to go back on their word.

Τὸ τοιοῦτον εἶνε εὐλογον καὶ ἄξιον λόγου, ἵνα ὑπάρχη ἔμφυτος εἰς τινα τόση ἀφροσύνη, ὥστε νὰ χαίρη διὰ τὴν δυστυχίαν τοῦ ἄλλου καὶ ἐκ τῶν ἀτυχῶν ἐκείνου νὰ παρασκευάζη τὴν εὐτυχίαν του; Ἄχ! Ἐὰρ γὰρ εἶνε ἀληθὲς τὸ τοιοῦτον; Μετὰ βεβαιότητος οἱ τοιοῦτοι ἄνθρωποι εἶνε οἱ χεῖριστοι ὄλων· εἰς τούτους ὀλίγη τις αἰδῶς μόνον ἐν τῇ ἀρνήσει ὑπάρχει (Kavrakis, 1895: 73).

Is it reasonable and worthy of consideration that such folly should be inherent in someone to such an extent that he rejoices in another's misfortune and builds his own happiness upon the other's misfortunes? Ah! Could such a thing truly be real? Certainly, such people are the worst of all; in them, only a slight sense of shame exists in their denial.

Once again, we observe that Kavrakis' translation is faithful and that he mainly consults Materne's *ad verbum* rendering³⁰. Also, the Greek translator maintains the formal language and style of the original (e.g. Τὸ τοιοῦτον εἶνε εὐλογον καὶ ἄξιον λόγου, ἵνα ὑπάρχη ἔμφυτος εἰς τινα τόση ἀφροσύνη; εἰς τούτους ὀλίγη τις αἰδῶς μόνον ἐν τῇ ἀρνήσει ὑπάρχει).

As I noted above, in Terence, the senile speech is verbose with elevated style. At the beginning of the fifth Act, the two elderly men, Simo and Chremes, are conversing with an intense tone, e.g., cf. lines 818-822:

³⁰ Cf. Materne's versions: «Ceci est-il croyable ou possible-à-dire, qu'une si-grande lâcheté soit innée à quelqu'un, quel'on se réjouisse des maux et des désagréments d'autrui, pour en tirer ses propres avantages? Ah! cela est-il vrai? Certes cette espèce d'hommes est la pire de toutes, auxquels de la honte est tant-soit-peu seulement pour refuser» (*ad verbum*) and «Cela est-il croyable? Existe-t-il un exemple d'homme né assez pervers pour se réjouir du malheur des autres, et mettre son bonheur dans leur infortune? Ah! cela est-il bien vrai? Mais de tous les hommes, les pires sont ceux, qui n'ont pas le courage de vous refuser un service» (*ad sensum*).

CHREMES

Sati' jam, sati', Simo, spectata erga te amicitia est mea:
 sati' periculi coepi adire: orandi jam finem face.
 Dum studeo obsequi tibi, paene illusi vitam filiae.

SIMO

Imo enim nunc quam maxume abs te postulo atque oro, Chreme,
 Ut beneficium, verbis initum dudum, nunc re comprobes.

CHREMES

I've already given enough proof of my friendship for you, Simo. I've taken enough risks. Now stop your entreaties. I almost gambled away my daughter's life in my eagerness to fall in with your wishes.

SIMO

On the contrary, now more than ever, I beg and beseech you to make good in practice the favour you promised a while ago.

ΧΡΕΜΗΣ

Ἄρκετὰ ἤδη, ἀρκετά, Σίμων, ἔδοκιμάσθη ἡ πρὸς σέ φιλία μου, ἀρκετὰ ἐπεχείρησα νὰ κινδυνεύσω· παῦσε πλέον νὰ με ἱκετεύης. Ἐφ' ὅσον ἠγωνιζόμην νὰ σέ εὐχαριστῶ, σχεδὸν ἐνέπαιζον τὸν βίον τῆς θυγατρὸς μου.

ΣΙΜΩΝ

Ἄλλ' ὅμως τώρα, Χρέμη, περισσότερον ἢ ἄλλοτε ζητῶ παρὰ σοῦ καὶ σέ ἱκετεύω, ἵνα πραγματοποιήσης τὴν πρὸ πολλοῦ διὰ λόγων ἀρχίσασαν εὐεργεσίαν (Kavrakis, 1895: 93).

CHREMES

Enough already, Simon, enough! My friendship toward you has been tested plenty, and I have risked myself enough. Stop pleading with me any further. As long as I strove to please you, I was almost making a mockery of my daughter's life.

SIMO

But now, Chremes, more than ever before, I beg you and implore you to fulfill the kindness you once began with words.

Kavrakis translates the original text faithfully again, consulting the French version³¹. At the same time, he preserves the formality of the language and the style of the two high-status characters (ἔδοκιμάσθη ἡ πρὸς σέ φιλία μου; Ἐφ' ὅσον ἠγωνιζόμην νὰ σέ εὐχαριστῶ, σχεδὸν ἐνέπαιζον τὸν βίον τῆς θυγατρὸς μου;

³¹ Cf. Materne's versions: «CHRÉMÈS. Mon amitié envers toi, Simon, est enfin assez, assez éprouvée: j'ai commencé à courir assez de danger, cesse enfin de *me* prier. Pendant que je m'efforce de complaire à toi j'ai presque joué la vie de *ma* fille. SIMON. Tout-au-contreaire maintenant plus-que-jamais, Chrémès, je demande à toi et *te* prie quetu confirmes par le fait un bienfait commence depuis-longtemps par des paroles» (*ad verbum*) and «CHRÉMÈS. Ah! Simon, je vous ai assez prouvé mon amitié pour vous; je me suis assez hasardé. Cessez de me prier. Dans mon ardeur à vous obliger, j'ai Presque joué la vie de ma fille. SIMON. Je vous prie au contraire et je vous conjure, Chrémès, maintenant plus que jamais, de réaliser la promesse que vous m'avez faite depuis longtemps» (*ad sensum*).

περισσότερον ἢ ἄλλοτε ζητῶ παρὰ σοῦ καὶ σὲ ἰκετεύω, ἵνα πραγματοποιήσης τὴν πρὸ πολλοῦ διὰ λόγων ἀρχίσασαν εὐεργεσίαν).

Regarding the speech of the slaves, their colloquial language of the original text is observed to be carried over into the translation. However, in the case of the Greek text, various gradations can be observed depending on the interlocutor of each slave. For example, in the fifth scene of the first Act (236-300), Pamphilus converses with Mysis. When the young man asks the servant what Glycera is doing, she answers him (268-270):

[...] rogas?

Laborat e dolore; atque ex hoc misere sollicita est, diem quia olim in hunc sunt constitutae nuptiae; tum autem hoc timet, ne deseras se. [...]

Well may you ask! The poor girl's in pain from her labour, and she's anxious because your marriage was originally fixed for today. On top of that, she's worried that you are going to abandon her.

Ῥωτᾶς; Κοιλοπονάει· καὶ ἐξ αἰτίας τούτου δυστυχῶς ἐταράχθη, διότι ὁ γάμος σου ἔχει ὀρισθῆ πρό πολλοῦ δι' αὐτὴν τὴν ἡμέραν. Ἐπειτα καὶ τοῦτο φοβεῖται νὰ μὴ τὴν παραιτήσης (Kavtrakis, 1895: 37).

You ask? She is in labor; and because of this, she was unfortunately distressed, since your wedding had been set for this very day long ago. Moreover, she also fears that you might abandon her.

Once again, Kavtrakis faithfully renders the original text³². Noteworthy is the translation of the phrase *laborat e dolore* using a verb from colloquial Greek (i.e. the compound verb κοιλοπονάει). However, we notice that the rest of the servant's speech to the *adulescens* is in *katharevousa* and maintains a formal tone (καὶ ἐξ αἰτίας τούτου δυστυχῶς ἐταράχθη, διότι ὁ γάμος σου ἔχει ὀρισθῆ πρό πολλοῦ δι' αὐτὴν τὴν ἡμέραν).

Perhaps the elevated tone of Mysis toward Pamphilus in Kavtrakis' translation is justified by the fact that she is not his servant but Glycera's, and therefore does not feel as familiar with him. In contrast, the *servus callidus* Davos primarily uses an informal tone when speaking to his master. In the seventh scene of the second Act of the play (338-373), where Davos, Charinus, and Pamphilus are conversing, the slave, addressing his master, says to him (350-351):

³² Cf. Materne's versions: «Tu le demandes? Elle souffre des douleurs de l'enfantement, et elle est misérablement inquiète par ce motif, que ton mariage a été fixé naguère pource jour-ci; or alors elle craint ceci, que tu n'abandonnes elle» (*ad verbum*) and «Ce qu'elle fait? elle est dans les douleurs; et de plus la malheureuse est inquiète, parce qu'on avait fixé jadis votre mariage à cejour-ci. Elle craint que vous ne l'abandonniez» (*ad sensum*).

[...] *Obtundis, tametsi intelligo.*
Id paves, ne ducas tu illam; tu autem, ut ducas.

Do you have to go on about it, when I understand the situation perfectly?
 You're in a panic in case you have to marry her, and (to Charinus) you're
 in one in case you can't.

Μοῦ ἴφαγες ταῦτιά· σὲ κατάλαβα. [Ὁ αὐτὸς πρὸς τὸν Πάμφιλον] Σὺ
 φοβεῖσαι μὴ τὴν πάρης. [Ὁ αὐτὸς πρὸς τὸν Χαρίνον] Καὶ σὺ μήπως δὲν τὴν
 πάρης.

You ate my ears; I understood you. [To Pamphilus] You are afraid that you
 might marry her. [To Charinus] And you are afraid that you might not marry her.

Kavrakis is faithful to the Latin original while also following the French *ad verbum* translation³³. What stands out particularly is the rendering of the *obtundis* with the colloquial phrase Μοῦ ἴφαγες ταῦτιά, which is simultaneously a faithful rendering of the Latin verb³⁴. It should also be noted that all the stage directions in Kavrakis' text (like those that are present here are, i.e. [Ὁ αὐτὸς πρὸς τὸν Πάμφιλον] and [Ὁ αὐτὸς πρὸς τὸν Χαρίνον]) are drawn from the French book he consults (in the Latin text and its French versions as well).

In the eighth scene of the second Act (375-403), Pamphilus and Davus converse about what might be done regarding the young man's marriage. In lines 381-382, we observe that Kavrakis combines both the colloquial and the formal language in the servant's speech to his master:

DAVOS
tum illae turbae fient. [...]
[...] tum haec solast mulier. dictum [ac] factum invenerit [...]

And then there'll be trouble. [...] Besides, Glycerium has no one to protect her. He'll find a pretext for driving her out of town, no sooner said than done.

Τότ' εἶνε ποῦ θὰ γείνουν τὰ πανηγύρια ποῦ 'ξέρεις [...] Ἔπειτα αὐτὴ εἶνε
 μιὰ γυναῖκα ἔρημη· ἄμ' ἔπος, ἄμ' ἔργον [...].

Then, where will the feast happens, which you know [...] Then she is an
 alone woman; both by word and by deed [...]

³³ Cf. Materne's versions: «Tu me rebats les *oreilles*, bien que je sache *tout*. Tu crains ceci, toi (Pamphile), que tu n'épouses cette *filie*; et toi (Charinus), tu crains que tu ne l'épouses pas» (*ad verbum*) and «Vous me rompez la tête. Je sais tout, vous dis-je. (A Pamphile.) Vous avez peur, vous, de l'épouser. (A Charinus) Et vous, de ne pas l'épouser' (*ad sensum*).

³⁴ See *Oxford Latin Dictionary*, s.v. *obtundo*, meaning 2a: «To assail (the ears) with repeated demands, assertions, etc.» (1229).

Kavrakis uses a phrase from colloquial Greek (Τότ' εἶνε ποῦ θὰ γείνουν τὰ πανηγύρια ποῦ 'ξέρεις) and makes it even more personal towards Pamphilos (by rendering the *illae* into ποῦ 'ξέρεις), probably being influenced by the *ad verbum* French translation³⁵. Noteworthy is the ancient Greek phrase ἄμ' ἔπος, ἄμ' ἔργον (cf. Herodotus, *Hist.* 3.134.6: ταῦτα εἶπε καὶ ἅμα ἔπος τε καὶ ἔργον ἐποίηε, «Thus spoke [Darius], and along with his words, he immediately set forth his actions»), by which Davos elevates his speech.

In the tenth scene of the second Act (412-431), we read the stichomythia of four persons, Byrrhia, Simo, Davos and Pamphilus. Noteworthy is Kavrakis' rendering of three phrases of the servant Byrrhia (414-415, 416 and 425, respectively):

Herus me, relictis rebus, iussit Pamphilum
hodie observare [...]

My master told me to drop everything else and keep an eye on Pamphilus today.

Ὁ κύριός μου μὲ διέταξε ν' ἀφήσω σήμερα ὅλα 'ς τὴν πάντα καὶ νὰ παραμονεύω τὸν Πάμφιλο (Kavrakis, 1895: 52).

My master ordered me to leave everything aside today and to keep watch on Pamphilus.

[...] Propterea nunc hunc venientem sequor.

So I followed him on his way here.

Ἐξ αἰτίας αὐτοῦ τώρα πέρνω κατὰ πόδι τὸν Σίμωνα (Kavrakis, 1895: 52).

Because of this, I am now following Simo.

[...] Herus, quantum audio, uxore excidit.

If I can believe my ears, my master has just lost a wife.

Ὁ κύριός μου, καθὼς ἀκούω, τὴν ἔφαγε τὴν χυλόπητα (Kavrakis, 1895: 53).

My master, as I hear, got rejected.

³⁵ Cf. Materne's versions: «alors ce *beau tapage* que *tu peux prévoir* aura-lieu. [...] Puis cette femme (Glycérie) est seule: aussitôt dit, et aussitôt fait [...]» (*ad verbum*) and «et ce sera alors un beau train [...] D'ailleurs, elle est seule, cette femme: aussitôt dit, aussitôt fait [...]» (*ad sensum*).

Once again, Kavrakis faithfully translates the Latin original³⁶. However, what is particularly interesting in the above phrases is the use of colloquial expressions of Modern Greek (ν' ἀφήσω σήμερα ὅλα 'ς τὴν πάντα; πέρνω κατὰ πόδι; τὴν ἔφαγε τὴν χυλόπητα).

Finally, the colloquial speech of Davos is reinforced by Kavrakis through the way he addresses the elders Simo and Chremes, which reminds us once again of the contemporary colloquial Modern Greek language (cf. 501, 601 and 844, respectively):

[...] Non satis me pernosti etiam, qualis sim, Simo.

You don't really know what sort of person I am, Simo.

Δὲν μ' ἔμαθες ἀκόμη καλά, κὺρ Σίμο, ποιὸς εἶμαι (Kavrakis, 1895: 61).

You still haven't learned well, mister Simo, who I am.

[...] insperante hoc [...]

the old man dared to hope

[...] χωρὶς νὰ τὸ ἐλπίζῃ ὁ κὺρ Σίμος [...] (Kavrakis, 1895: 70).

Without mister Simo expecting it

[...] Hem Simo! O noster Chremes!

Oh hello, Simo! And our friend Chremes!

Ἄ! Κὺρ Σίμο! Κὺρ Χρέμη! (Kavrakis, 1895: 96).

Ah! Mister Simo! Mister Chremes!

Undoubtedly, the colloquial address *κὺρ* adds strong orality to the slave's speech, while simultaneously enhancing the familiarity of the Greek reading audience with the ancient text³⁷.

³⁶ Cf. Materne's versions: «Mon maître a ordonné moi, toutes affaires étant laissées, épier aujourd'hui Pamphile. [...] C'est pourquoi maintenant je suis cet homme (Simon) qui vient. [...] Mon maître, autant que (à ce que) j'entends, est tombé de (a perdu) son épouse» (*ad verbum*) and «Mon maître m'a ordonné, toute affaire cessante, d'épier Pamphile aujourd'hui. [...] Voilà pourquoi j'arrive ici sur les pas de son père [...] Mon maître, à ce que j'entends, peut chercher une autre femme» (*ad sensum*).

³⁷ Cf. Materne's versions: «Tu ne connais pas moi encore assez, Simon, quel je suis [...] celui-ci (Simon) ne-l'espérant-pas [...] Ha! Simon! Ô notre cher Chrémès!» (*ad verbum*) and «Vous ne me connaissez pas bien encore, Simon; vous ne savez pas quell homme je suis. [...] contre l'attente du bonhomme [...] Ha! Simon! Hé! notre cher Chrémès!» (*ad sensum*).

Davos announces the end of the play and urges the audience to applaud (979-980):

(Abit Pamphilus cum Charino.)

(Ad spectatores).

Ne exspectetis dum exeant huc: intus despondebitur;
intus transigetur si quid est quod restat. Plaudite.

Don't wait for them to come out here. The betrothal will take place inside, together with any other remaining business. Give us your applause.

Μὴν περιμένετε τοὺς ἐξελθόντας, οἱ γάμοι θὰ γείνουν μέσα. Ἐὰν δὲ ὑπολείπεται τι θὰ γείνουν μέσα. Ἐὰν δὲ ὑπολείπεται τι μέσα πάλιν θὰ περαιωθῆ. Χειροκροτεῖτε (Kavrakis, 1895: 113).

Do not wait for those who have left; the weddings will take place inside. If anything is left unfinished, it will be completed inside. If nothing is left unfinished, it will still be concluded inside. Applaud.

Here we observe that Davos —alongside expressions of the vernacular (θὰ γείνουν μέσα; μέσα πάλιν)— also uses forms of the *katharevousa* (τοὺς ἐξελθόντας; Ἐὰν δὲ ὑπολείπεται τι), as his official role dictates: he is the announcer of the comedy³⁸.

In conclusion, we observe that Kavrakis maintains and enhances the linguistic characterization of the original. For example, the high-status characters have a formal tone, but when they speak with slaves, they also use phrases from colloquial Modern Greek. On the other hand, the slaves use the language of the common people, but rarely, when addressing high-status personae, they borrow phrases from both *katharevousa* and even Ancient Greek. From all the above passages, we deduce that Kavrakis is a faithful yet simultaneously creative translator, whose main concern is to modernize the ancient text and render it with liveliness, just as he stated in his Introduction.

5.2 Naturalization of the Original

In his effort to bring the Latin text closer to Greek readers of the 19th century, Kavrakis naturalizes it by replacing the pagan deities of the original with the Christian God. As we will see, this technique is his own invention and does not originate from the French book he consults. However, I must note that he does

³⁸ Cf. Materne's versions: «(Pamphile s'en va avec Charinus.) (Aux spectateurs.) N'attendez pas qu'ils sortent pour reparaitre ici: les-fiançailles-se-feront là-dedans; et si quelque chose est qui reste à faire cela s'arrangera là-dedans. Applaudissez» (*ad verbum*) and «(Charinus et Pamphile s'en vont.) (Aux spectateurs.) N'attendez pas qu'ils reviennent ici: c'est là dedans que se feront les fiançailles, et que se termineront les autres arrangements. Applaudissez» (*ad sensum*).

not follow it consistently, as he sometimes faithfully renders the names of the deities from the Latin original.

In line 189, Simo says to Davus:

Dehinc postulo, sive aequum est, te oro, Dave, ut redeat jam in viam.

From now on I expect you or, if I may properly do so, I implore you, Davus, to bring him back to the right path.

Ἀπαιτῶ ἀπὸ σέ, κι' ἂν θέλῃς, σὲ θερμοπαρακαλῶ, ζ' τὸ ἐξῆς νὰ μπῆ στὸ δρόμο τοῦ Θεοῦ.

I demand of you, and if you wish, I earnestly beg you, from now on to follow the path of God.

We observe that the phrase *ut redeat jam in viam* is rendered in Greek as ζ' τὸ ἐξῆς νὰ μπῆ στὸ δρόμο τοῦ Θεοῦ, a translation that is exclusively Kavrakis' creation and does not originate from the French book³⁹. In this way, Kavrakis Christianizes the text and makes it accessible to the readership of the target language.

Kavrakis follows a similar approach in other passages as well, e.g., cf. 231-232: [...] *Di, date facultatem, obsecro, / huic pariundi* [...] («Ye gods, I beseech you, grant my mistress an easy birth»)⁴⁰, into Θεέ μου, δῶσε νὰ γεννήσῃ μὲ τὸ καλὸ ἢ κυρὰ μου («May my lady have a safe and successful birth») (Kavrakis, 1895: 34); 322: *Neque pol auxilii locum habeo, neque consilii copiam* («Heaven knows I'm in no position to advise and I've no means to help»)⁴¹ into Δὲν εἶμαι, μὰ τὸν θεόν, εἰς κατάστασιν νὰ σοῦ δώσω βοήθειαν μήτε συμβουλήν («I am not, by God, in a position to give you either help or advice») (Kavrakis, 1895: 41); 484-485: *Per ecastor scitus puer natus est Pamphilo. / Deos quaeso ut sit superstes* («Lord knows that's a lovely baby Pamphilus has got! I pray the gods it survives»)⁴² into Μὰ τὸ θεὸ χαριέστατο παιδάκι ἔγεννήθηκε ἔς τὸν Πάμφιλο· εὔχομαι εἰς τὸν θεὸν νὰ διατηρῇ τὴν ὑγείαν του («By God, a most charming child was born to Pamphilus! I pray to God to keep him in good health») (Kavrakis, 1895: 59); 520: [...] *et id spero*

³⁹ Cf. Materne's versions: «En-conséquence j'exige de toi, ou-si c'est convenable, je supplie toi, Dave, je supplie toi, Dave, qu'il revienne enfin dans la bonne voie» (*ad verbum*) and «J'exige donc de toi, ou, situ veux même, je t'en prie, Dave, qu'il rentre désormais dans le bon chemin» (*ad sensum*).

⁴⁰ Cf. Materne's versions: «Dieux, je vous supplie, donnez à celle-ci (à Glycérie) facilité d'accoucher» (*ad verbum*) and «Dieux! accordez une heureuse délivrance à ma maîtresse» (*ad sensum*).

⁴¹ Barsby follows the writing *neque pol consilii locum habeo neque ad auxilium copiam*. Cf. Materne's versions: «Par-Pollux je n'ai ni moyen de te porter secours, ni possibilité de te donner conseil» (*ad verbum*) and «Je ne suis, ma foi, en état de vous donner ni secours ni conseil» (*ad sensum*).

⁴² Cf. Materne's versions: «Par-Castor un fort-gentil enfant est né à Pamphile. Je prie les dieux qu'il soit survivant (l'enfant)» (*ad verbum*) and «Pamphile a là, par ma foi, un joli petit garçon. Plaise aux dieux de le lui conserver» (*ad sensum*).

adjutores deos («and I hope the gods will give us their blessing»)⁴³ into Πιστεύω ὅτι θὰ ἔχουμε καὶ τὴ βοήθεια τοῦ Θεοῦ («I believe that we will also have God's help») (Kavrakis, 1895: 63); 536: *Per te deos oro et nostrum amicitiam, Chreme* («I beg you in the name of the gods, Chremes, and of our friendship»)⁴⁴ into Σὲ ἱκετεύω, Χρέμη, δι' ὄνομα τοῦ θεοῦ καὶ τῆς φιλίας μας («I beg you, Chremes, by the name of God and our friendship») (Kavrakis, 1895: 64).

However, in some passages, all from the middle to the end of the play, Kavrakis retains the names of the deities from the original (especially the interjections referring to Pollux, such as *pol* and *aedepol/edepol*), e.g., cf. 458: *Ita pol quidem res est, ut dixti, Lesbia* («Heaven knows you're quite right, Lesbia»)⁴⁵ into Χωρὶς ἄλλο, μὰ τὸν Πολυδεύκη, ἔτσι εἶνε καθὼς εἶπες, Λεσβία («Without a doubt, in the name of Polydeuces, it's just as you said, Lesbia») (Kavrakis, 1895: 57); 690-691: [...] *Atque aedepol / ea res est; proptereaue nunc misera in maerore est* («That's just it, for god's sake, and that's why the poor girl's pining away»)⁴⁶ into Αὐτὸ εἶναι, μὰ τὸν Πολυδεύκη, ποῦ κάμνει τώρα τὴν δυστυχισμένη νὰ λυπῆται («That is, in the name of Polydeuces, what makes the unfortunate one grieve now») (Kavrakis, 1895: 79); 768-769: [...] *Dis pol habeo gratias / Quum in pariundo aliquot adfuerunt liberae* («I thank the gods that there were several free women present at the birth»)⁴⁷ into Μὰ τὸν Πολυδεύκη χρεωστῶ εὐγνωμοσύνη 'ς τοὺς θεοὺς, ποῦ βρέθηκα 'ς τὴ γέννα τῆς καὶ κάμποσαις τίμαις γυναικες («In the name of Polydeuces, I owe gratitude to the gods, who were present at her birth, along with several honorable women») (Kavrakis, 1895: 87-88); 864-865: *Age nunc jam; ego pol hodie, si vivo, tibi / ostendam [...]* («As sure as I live, by heaven, I'll show you [...]»)⁴⁸ into ἐγώ, μὰ τὸν Πολυδεύκην, ἂν ζήσω, θὰ σοῦ δείξω [...] («I, in the name of Polydeuces, if I live, will show you») (Kavrakis, 1895: 99); 929: *O Jupiter!* («Jupiter!»)⁴⁹ into ὦ Ζεῦ! («Oh, in the name of Zeus!») (Kavrakis, 1895: 105).

In conclusion, we observe that the practice of naturalizing Kavrakis' translation consists of one dimension, i.e. the Christianization of the text, as he transforms the names of pagan gods into the Christian God. However, he does not follow this

⁴³ Cf. Materne's versions: «et j'espère que les dieux vous aideront» (*ad verbum*) and «et j'espère que les dieux favoriseront cela» (*ad sensum*).

⁴⁴ Cf. Materne's versions: «Je prie toi, Chrémès, par les dieux et par notre amitié» (*ad verbum*) and «Je vous en conjure, Chrémès, au nom des dieux, au nom de notre amitié» (*ad sensum*).

⁴⁵ Cf. Materne's versions: «Par-Pollux assurément la chose est ainsi, comme tu as dit, Lesbie» (*ad verbum*) and «Vous avez, ma foi, raison, Lesbie» (*ad sensum*).

⁴⁶ Cf. Materne's versions: «C'est cela même, en vérité; et voilà la cause du chagrin qui l'accable maintenant» (*ad verbum*) and «Et par-Pollux c'est là l'affaire; et pour-cela maintenant malheureuse elle est dans le chagrin» (*ad sensum*).

⁴⁷ Cf. Materne's versions: «Par-Pollux, je rends grâces aux dieux, de-ce-que quelques femmes libres furent-présentées à l'accouchement» (*ad verbum*) and «Certes, je rends grâces aux dieux de ce que quelques femmes libres étaient présentes à l'accouchement» (*ad sensum*).

⁴⁸ Cf. Materne's versions: «Agis maintenant désormais quant à moi par-Pollux aujourd'hui, si je vis, je montrerai» (*ad verbum*) and «Quant à moi, si je vis, sois-en sûr, je te ferai voir» (*ad sensum*).

⁴⁹ Cf. Materne's version (*ad verbum* and *ad sensum*): «O Jupiter!».

practice consistently, but mainly at the beginning of the work. This inconsistency may be justified by the fact that he possibly worked on the second half of the translation after some time had passed since he had worked on the first half. In any case, the rendering of the names of ancient deities with the name of the Christian God aims to bring Terence's text closer to the Greek readership of the 19th century.

6. Greek Translations and Reception of *Andria* after Kavrakis

As we understand from its introductory sections in *katharevousa*, as well as the translation of the play into Modern Greek, Kavrakis' rendering of *Andria* had a dual purpose: to appeal both to specialists and to the wider reading public. Although the book had many subscribers (see above), it was neither published a second time nor reprinted. It took a full 85 years (this time, in the 20th century) before this Roman comedy was performed for the first time in Greek theater. In 1980, Terence's *Andria* is being staged by the National Theatre of Northern Greece (ΚΘΒΕ), directed by Panos Charitoglou and translated in Modern Greek by Tasos Roussos. The play was performed in many theaters of Northern Greece in the summer of 1980 (29 performances) and achieved great success (16356 spectators)⁵⁰. Tasos Roussos (1934-2015), a distinguished Greek philologist and translator, who —among other works— had translated all the surviving tragedies of Aeschylus, as well as several tragedies of Seneca, had translated *Andria* in 1980 for the performance mentioned above. Two years later, in 1982, he published this translation. The book is entitled:

ΠΟΠΛΙΟΥ ΤΕΡΕΝΤΙΟΥ ΑΦΕΡ / ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ / ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΔΡΟ /
Κωμωδία σὲ πέντε πράξεις / ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ / ΤΑΣΟΥ ΡΟΥΣΣΟΥ /
ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΣΠΟΥΔΩΝ / ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ
ΓΕΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑ / ΑΘΗΝΑ 1982.

PUBLIUS TERENTIUS AFER'S / THE GIRL / FROM ANDROS / Comedy
in five acts / TRANSLATION / TASOS ROUSSOS / SOCIETY FOR THE
STUDY OF / MODERN GREEK CULTURE AND GENERAL EDUCA-
TION / ATHENS 1982.

Before the translation, Roussos added a brief three-page introduction (in Modern Greek), providing information about Terence's life and works, the dates when his plays were staged, his style, his model (Menander), and about *Andria* itself. He concludes the introduction with the following statement:

Ἡ μετάφραση ἔγινε ἀπὸ τὰ λατινικὰ καὶ βασίστηκε στὴν ἔκδοση Loeb
(Roussos, 1982: 9).

⁵⁰ See <https://www.ntng.gr> (last access: 03 March 2025).

The translation was made from Latin and was based on the Loeb edition.

Roussos presumably refers to the edition and the English translation of Terence's plays in two volumes by John Sargeant, which was published for the first time in 1913 and was reprinted several times (e.g., in 1918, 1920, 1925, 1931, 1939, 1953, 1959, 1964, 1965, etc.). Roussos translates all sections of *Andria* (including the prologue) into Modern Greek and in prose, without the Latin original and stichometry (as Kavrakis did), and with the typical format of a theatrical play (e.g., in the dialogues, one character's speech follows that of another). Additionally, in Roussos' translation, the separation into scenes, which is present in Kavrakis' version, is absent. As evidenced by a comparison of the two translations, Roussos seems to have been unaware of Kavrakis' translation, e.g., cf.:

ΣΙΜΩΝ

Πηγαίνετε μέσα αυτά τὰ ἠψώνια. Σὺ, Σωσία, μείνε· σὲ θέλω ἄλλο.

ΣΩΣΙΑΣ

Ἐὰν νὰ τὸ εἶπες· χωρὶς ἀμφιβολία θέλεις νὰ φροντίσω, ὅπως πρέπη, διὰ τὰ ἠψώνια (Kavrakis, 1895: 21).

SIMO

Go inside with these purchases. You, Sosia, stay. I need you for a moment.

SOSIA

If you said so, without a doubt, you want me to take care of the purchases properly.

ΣΙΜΩΝΑΣ

Ἐ! σεῖς, γὰρ κουβαλήστε αὐτὰ στὸ σπίτι· βιαστεῖτε. Ἔρχεσαι μιὰ στιγμή, Σωσία· θέλω δυὸ λόγια νὰ σοῦ πῶ.

ΣΩΣΙΑΣ

Θαρρῶ θὰ μὲ ρωτήσεις ἂν θὰ γίνουν ἓνα καλὸ φαῖ ὅλα τοῦτα· ἔτσι δὲν εἶναι (Roussos, 1982: 15);

SIMO

Hey! You all, carry these to the house. Hurry up. You come here for a moment, Sosia. I need to say a few words to you.

SOSIA

I suppose you're going to ask me if all of this will make a good meal. Isn't that right?

Also, Roussos' stage directions come from the Loeb edition, e.g., cf: Μπαίνουν ὁ Σίμωνας μὲ τὸ Σωσία καὶ μερικοὺς δούλους ποὺ μεταφέρουν τρόφιμα («Simon enters with Sosia and a few slaves carrying food») (Roussos, 1982: 15) and «Enter Simo with Sosia and servants carrying provisions» (Sargeant, 1964: 9).

After Roussos' translation of *Andria*, another one followed, this time in the 21st century. In 2006, Antonios Sakellariou, then Assistant Professor of Latin Philology

at the University of Patras (Greece), published a book that included *Andria*'s and *Heautontimorumenos*' Latin text, introduction, Modern Greek translation and commentary (Greek title: *Τερέντιος / Ανδρία – Αυτομωρούμενος / [Andria – Heautontimorumenos] / ΛΑΤΙΝΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ / ΕΙΣΑΓΩΓΗ – ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ – ΣΧΟΛΙΑ / ΑΝΤΩΝΗΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ*). Apart from this book, Sakellariou had also translated the other four surviving comedies of Terence. In a single volume, his translations of *Eunuchus*, *Phormio*, and *Adelphoe* were published together in 2007, while he had already published the translation of *Hecyra* in 1999. As Sakellariou notes in the preface of his 2006 book, he had completed the translations of all the comedies as early as 1983, but for reasons that are beyond the scope of this study, these translations were published much later. Noteworthy are the passages of the preface and the introductory note where he discusses the target audience of the book, the edition he followed, and his translation:

Η παρούσα έκδοση απευθύνεται και στον απλό αναγνώστη (που ίσως δεν έχει διδαχτεί καν τα λατινικά) και στους φιλόλογους, είτε ασχολήθηκαν είτε όχι με τον Τερέντιο. Γι' αυτό και τα σχόλια είναι σύντομα (είναι τα απολύτως απαραίτητα για την κατανόηση του έργου – τα αναφερόμενα στο λατινικό πρωτότυπο είναι πολύ λίγα).

Η μετάφραση είναι αναγκαστικά ελεύθερη, αλλά προσπαθεί να μην προδώσει το κείμενο. Ακολουθεί κατά βάση το κείμενο της έκδοσης R. Kauer – W. Lindsay – O. Skutsch, Oxonii 1965 (1926) – αν κάπου αποκλίνει, γίνεται λόγος στα σχόλια. [...] Είναι πεζή μετάφραση, αλλ' αγωνίζεται να σώσει κάτι από τον ποιητικό ρυθμό του πρωτοτύπου, να είναι όσο γίνεται «βατή» και αυτοδύναμη, «θεατρική» (Sakellariou, 2006: 9-10).

[...] Δύο λόγια για τη μετάφραση: Αναπόφευκτα δεν είναι πιστή, προσπαθεί όμως να είναι όσο γίνεται «βατή» και αυτοδύναμη, «θεατρική» (Sakellariou, 2006: 27).

This edition is intended both for the general reader (who may not have studied Latin at all) and for philologists, whether they have worked on Terence or not. For this reason, the commentary is brief —limited to what is absolutely necessary for understanding the work— with very few references to the Latin original.

The translation is necessarily free, but it strives not to betray the text. It primarily follows the text of the edition R. Kauer – W. Lindsay – O. Skutsch, Oxonii 1965 (1926) —and where it deviates, this is discussed in the commentary. [...] It is a prose translation, but it strives to preserve something of the poetic rhythm of the original, to be as «accessible» and self-sufficient as possible, and to be «theatrical».

A few words about the translation: Inevitably, it is not faithful, but it strives to be as «accessible» and self-sufficient as possible, and «theatrical».

Sakellariou's book is the only that includes Donatus' information about the play and Sulpicius Apollinaris' *Periocha* (Sakellariou, 2006: 28-29). Sakellariou maintains

the division of the play into scenes and acts, just like Kavrakis. He was aware of the existence of the two previous Greek translations, as he references them in the bibliography at the end of his book —therefore, it is possible that he consulted them (Sakellariou, 2006: 327). Sakellariou's translation is the one that follows the Latin original (as the translator himself states in his preface) more closely than the other two, e.g., cf.:

ΣΙΜΩΝ: (Στους δούλους.) Εσείς, φέρτε τα μέσα. Πηγαίνετε. (Στον Σωσία.) Σωσία, έλα μια στιγμή, σε θέλω.

ΣΩΣΙΑΣ: Πες πω το 'πες. Να φροντίσω βέβαια όπως πρέπει αυτά (Sakellariou, 2006: 35.).

SIMO: (*To the slaves.*) You all, bring them inside. Go on. (*To Sosia.*) Sosia, come here for a moment, I need you.

SOSIA: If you said so, of course, shall I make sure to take care of these properly?

Thirty years after the first performance, *Andria* is staged again in 2010, this time in Andros, by the Theater Group of Andros, in an adaptation, direction, and set design by the director, screenwriter and production designer Theodoros Bafaloukos (1946-2016). A total of nine performances (title: *To Korítsi από την Ανδρο*, «The Girl from Andros») were given at Andros, which were attended by over 1000 spectators. The director mentions that, out of the few translations he found, he followed that of Bettie Radice (in 1965), because its language, by common consensus, preserves the spirit of Terence's language, as his aim was to present a lively spectacle to his audience⁵¹.

In conclusion, after Kavrakis' book in the 19th century, the reception/translation of *Andria* in the following two centuries was equally divided: one performance and one translation in the 20th century (which were related, as Roussos' translation was the text of the performance), and one translation and one performance in the 21st century. The quantity may not be impressive, but it is a fact that for three consecutive centuries, this work of Terence engaged the Greek reading and theatrical audience.

7. Conclusions

The translation of *Andria* by Ioannis Kavrakis was the only one published at the time it was made, i.e. at the end of the 19th century —unlike that of *Hecyra* by

⁵¹ See <https://andriakipress.gr/> (last access: 03 March 2025). Short videos from *Andria*'s performance in Andros are available on YouTube, see <https://www.youtube.com/watch?v=noza-eQKdMMI>; https://www.youtube.com/watch?v=fd9T4GMF_P0; <https://www.youtube.com/watch?v=wDawyg7-TB4>; <https://www.youtube.com/watch?v=oyXJCCXc2KA> (last access: 03 March 2025).

Terence by Antonios Matesis and the excerpt from Plautus' *Mostellaria* by Lorentzos Mavilis. In fact, it was the only one that constituted a complete book, a fact that suggests it may have also been used for educational purposes. In the introductory sections of his work, he used *katharevousa*, while he translated the play into Modern Greek. This linguistic choice demonstrates that he was addressing a broad reading audience and that his book had a dual purpose, namely, to possibly be used in education but also as a literary work, independent of the Latin original. As is primarily evidenced by the linguistic characterization of the Greek rendition, Kavrakis was a creative translator. Furthermore, the fact that the play has been translated three times into Modern Greek and has been performed in two theatrical productions proves that *Andria* has indeed been of significant interest in Greece.

BIBLIOGRAPHY

- ACADEMY OF ATHENS (s. f.): *Digital Repository: Dimitrios Chatzopoulos*. Online: <https://digitallibrary.academyofathens.gr> (last access: 30 January 2025).
- ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI-PSIFIOTHIKI (s. f.): *Mavilis' Translation of Plautus' Mostellaria 1-90*. Online: <https://digital.lib.auth.gr/> (last access: 31-01-2025).
- ATHANASIADOU, G., V. PAPPAS, S. STATHIS and V. FYNTIKOGLU (2020): «Translating Latin Elegy in 19th century Greece: An Overview with Tibullus as Case Study», *Mediterranean Chronicle*, 9, pp. 197-235.
- AUGOUSTAKIS, A. (2013): «Hrotsvit of Gandersheim Christianizes Terence», in A. Augoustakis and A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Wiley/Blackwell, Malden, pp. 397-409.
- BARSBY, J. (2013): «Terence in Translation», in A. Augoustakis and A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Wiley/Blackwell, Malden, pp. 446-465.
- BARSBY, J. (ed. and trans.) (2001): *Terence. The Woman of Andros, The Self-tormentor, The Eunuch*, Harvard University Press, Cambridge/London.
- BEATON, R. (1999): *An Introduction to Modern Greek Literature*, Clarendon Press, Oxford.
- BROWN, P. (2014): «Interpretations and Adaptations of Terence's *Andria*, from the Tenth to the Twentieth Century», in S. Papaioannou (ed.), *Terence and Interpretation*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 241-266.
- CAIN, A. (2013): «Terence in Late Antiquity», in A. Augoustakis and A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Wiley/Blackwell, Malden, pp. 380-396.
- DICTIONARY OF STANDARD MODERN GREEK (s. f.): «s.v. σαβούρα». Online: <https://www.greek-language.gr> (last access: 04 March 2025).
- FYNTIKOGLU, V. (2022): «Πλάτου *Mostellaria* 1-90: Μία λανθάνουσα μετάφραση από τον Λορέντζο Μαβίλη», in A. G. Markantonatos and V. Liotsakis (eds.), *Άγαθός τε και σοφός. Τιμητικός τόμος εις μνήμην του Φάνη Ι. Κακριδή*,

- Ομότιμου Καθηγητή Κλασικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, *Carpe diem*, Ioannina, pp. 407-439.
- GAMEL, M. K. (2013): «Performing Terence (and Hrotsvit) Now», in A. Augoustakis and A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Wiley/Blackwell, Malden, pp. 466-481.
- GERMANY, R. (2013): «Andria», in A. Augoustakis and A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Wiley/Blackwell, Malden, pp. 225-242.
- GOLDBERG, M. S. (2019): *Terence. Andria*, Bloomsbury Academic, London/New York/Oxford/New Delhi/Sydney.
- GOLDBERG, M. S. (2022): *Terence. Andria*, Cambridge University Press.
- HANSES, M. (2013): «*Mulier inopia et cognatorum neglegentia coacta*: Thornton Wilder's Tragic Take on *The Woman of Andros*», in A. Augoustakis and A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Wiley/Blackwell, Malden, pp. 429-445.
- KARAKASIS, E. (2005): *Terence and the Language of Roman Comedy*, Cambridge University Press.
- KAUER, R., O. SKUTSCH and W. M. LINDSAY (eds.) (1965 [1926]): *P. Terenti Afri Comoediae*, Clarendon Press, Oxford.
- KAVRAKIS, A. I. (1895): *Πούβλιου Τερεντίου Ἡ Ἀνδριώτισσα. Κωμωδία κατὰ μετάφρασιν ἐκ τοῦ Λατινικοῦ*, Anestis Konstantinidis' Publishing House, Athens.
- KAVRAKIS, A. I. (1897): *M. Tullii Ciceronis Tusculanarum Disputationum prima de contemnenda morte κατὰ μετάφρασιν*, Omonoia, Athens.
- KEHAGIOGLOU, G. (1998): «Ελληνικές μεταφράσεις στον 18ο αιώνα: “Μεταδοτικές ή προδοτικές;” “Πιστές και άσχημες”-“Άπιστες και όμορφες”», *Σύγκριση*, 9, pp. 44-70.
- LEFÈVRE, E. (2008): *Terenz' und Menanders Andria*, C. H. Beck, Munich.
- LORENTZ, A. O. F. (1883): *Ausgewählte Komödien des Titus Maccius Plautus. Erklärt von Aug. O. Fr. L. Zweites Bändchen: Mostellaria. Zweite umgearbeitete Auflage*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.
- MALTBY, R. (1976): *A Comparative Study of the Language of Plautus and Terence*, University of Cambridge, PhD Dissertation.
- MALTBY, R. (1979): «Linguistic Characterisation of Old men in Terence», *Classical Philology*, 74, pp. 136-147.
- MATERNE, M. (1845): *Les auteurs Latins expliqués d'après une méthode nouvelle, par deux traductions françaises [...] par une société de professeurs et de latinistes. Térence L' Andrienns. Expliquée, annotée et revue pour la traduction française par M. Materne*, Hachette, Paris.
- MATTHAIΟΥ, S. (2021): *Φιλολογικές σπουδές και Κλασική Φιλολογία στην Ελλάδα. Μια εθνική επισημή*, Institute of Historical Research Publications. Athens.
- NATIONAL LIBRARY OF GREECE (s. f.): *Kavrakis' Book*. Online: <https://catalogue.nlg.gr> (last access: 29-01-2025).

- NATIONAL THEATRE OF NORTHERN GREECE (ΚΘΒΕ) (s. f.): *Andria's Performance in 1980*. Online: <https://www.ntng.gr> (last access: 03 March 2025).
- ΝΙΚΙΤΑΣ, Ζ. Δ. (2020): «An Overview of Post-Byzantine *Latinitas*», in I. Deligiannis, V. Pappas and V. Vaiopoulos (eds.), *Latin in Byzantium III: Post-Byzantine Latinitas. Latin in Post-Byzantine Scholarship (15th-19th centuries)*, Brepols, Turnhout, pp. 23-44.
- ΝΙΚΙΤΑΣ, Ζ. Δ. (2023): «Heinrich Nikolaus Ulrichs: Ο Θεμελιωτής της Λατινικής Φιλολογίας στην Ελλάδα», in A. Mavroudis (ed.), *Έτος ήλθε περιπλομένων ένιαυτῶν ἑκατοστών ...: Τιμητικός Τόμος για τον Καθηγητή - Ακαδημαϊκό Ν. Χ. Κονομή*, Academy of Athens, pp. 387-416.
- OXFORD LATIN DICTIONARY (1994 [1968-1982]). Ed. by P. G. W. Glare.
- PANDEKTIS (s. f.): *Kavrakis Ioannis Athanasiou*. Online: <https://pandektis.ekt.gr> (last access: 30 January 2025).
- PAPPAS, V. (2018): «The First Modern Greek Translation of Catullus' Poems by Gustave Laffon», *Thersites*, 8, pp. 1-33.
- PAPPAS, V. (2020): «The Translation of Justin's Epitome of Trogus by John Makolas», in I. Deligiannis, V. Pappas and V. Vaiopoulos (eds.), *Latin in Byzantium III: Post-Byzantine Latinitas. Latin in Post-Byzantine Scholarship (15th-19th centuries)*, Brepols, Turnhout, pp. 223-236.
- PAPPAS, V. (2022): «Livy in Greek: The Transmission of *Ab urbe condita* in Greece», in P. Duchêne, C. Guittard, M. Miquel, M. Simon and É. Wolff (eds.), *Relire Tite-Live, 2000 ans après, Actes du colloque tenu à l'Université Paris Nanterre et à l'École Normale Supérieure de Paris (5 et 6 octobre 2017)*, Ausonius, Bordeaux, pp. 253-265.
- PAPPAS, V. (2023): «The Modern Greek Translation of Petronius' *Satyrice* by Aris Alexandrou», *Analecta Malacitana*, 44, pp. 93-132.
- PAPPAS, V. (2024): «Greek Translations of Cicero's Works in the Nineteenth Century», in I. Deligiannis (ed.), *Cicero in Greece, Greece in Cicero. Aspects of Reciprocal Reception from Classical Antiquity to Byzantium and Modern Greece*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- PATSIΟΥ, V. (1993): «Μεταφραστικές δοκιμές και προϋποθέσεις στα όρια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού», *Ο Ερανιστής*, 19, pp. 210-234.
- PELTARI, A. (2014): *The Space that Remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity*, Cornell University Press, Ithaca/London.
- PHOTODENTRO (s. f.): *Konstantinidis, Anestis, Publisher*. Online: <http://photodentro.edu.gr> (last access: 30 January 2025).
- PORTAL FOR THE GREEK LANGUAGE (s. f.): *Heptanesial dialect*. Online: <https://www.greek-language.gr/greekLang/> (last access: 07 May 2025).
- PYLARINOS, T. (2003): *Επτανησιακή Σχολή*, Savalas, Athens.
- PYLARINOS, T. (2009): «Η Πενθερά του Τερέντιου σε μετάφραση του Αντωνίου Μάτεσι (πρώτη ολοκληρωμένη έκδοση)», *Parabasis*, 9, pp. 499-531.

- RADICE, B. (1965): *Terence, The Brothers and Other Plays*, Penguin, Harmondsworth.
- ROUSSOS, T. (1982): *Πόπλιου Τερέντιου Άφερ, Το κορίτσι από την Άνδρο. Κωμωδία σὲ πέντε πράξεις. Μετάφραση*, Society for the Study of Modern Greek Culture and General Education, Athens.
- SAKELLARIOU, A. (1999): *Τερεντίου Hecyra. Εισαγωγή - Μετάφραση*, University Studio Press, Thessaloniki.
- SAKELLARIOU, A. (2006): *Τερέντιος. Ανδρία - Αυτοτιμωρούμενος [Andria - Heauton timorumenos]. Λατινικό κείμενο - Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια*, Patakis, Athens.
- SAKELLARIOU, A. (2007): *Τερέντιος. Ευνούχος - Φορμίων - Αδελφοί [Eunuchus - Phormio - Adelphoe], Λατινικό κείμενο - Εισαγωγή - Μετάφραση - Σχόλια*, Patakis, Athens.
- SARGEANT, J. (1964): *Terence with an English Translation*, vol. 1: *The Lady of Andros, The Self-tormentor, The Eunuch*, Harvard University Press, Cambridge.
- TABAKI, A. (2018): *Ιστορία και θεωρία της μετάφρασης. 18ος αιώνας- ο Διαφωτισμός*, Kalligrafos, Athens.
- THESSALONIKI MUNICIPAL LIBRARY (s. f.): *Digital Repository: Kavrakis' Book*. Online: <https://repository.thessaloniki.gr> (last access: 29 January 2025).
- THESSALONIKI MUNICIPAL LIBRARY (s. f.): *Kavrakis' Book*. Online: <https://lib.thessaloniki.gr> (last access: 29 January 2025).
- YOUTUBE (s. f.): *Short videos from Andria's performance in Andros*. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=noza-eqkdmm;>
https://www.youtube.com/watch?v=fd9t4gmf_p0;
<https://www.youtube.com/watch?v=wdawyg7-tb4;>
<https://www.youtube.com/watch?v=oyxjccxc2ka> (last access: 03 March 2025).
- ZIOGA, I. (2015): *Η διδασκαλία των Λατινικών στη Μέση Εκπαίδευση*, Aristotle University of Thessaloniki, PhD Dissertation.
- ΑΝΔΡΙΑΚΗ PRESS (2010-09-05): «*Andria's performance by the Theater Group of Andros*». Online: <https://andriakipress.gr/> (last access: 03 March 2025).

LA BIOGRAFÍA DE MANUELA CAMBRONERO

IRIS IGLESIAS SEGADE
Universidade de Santiago de Compostela

Recepción: 5 de julio de 2025 / Aceptación: 5 de septiembre de 2025

Resumen: La biografía de Manuela Cambronero ha sido una cuestión pendiente hasta ahora, pues, como su figura no ha suscitado interés, no se han publicado estudios centrados en esclarecer su origen y su cronología. Esta información es esencial como punto de partida para cualquier trabajo sobre la autora, por lo que dilucidar estas incógnitas a través de la búsqueda directa en archivos se convierte en una condición *sine qua non*. En consecuencia, la localización de los certificados de bautismo, de matrimonio y de defunción de Manuela Cambronero es la única vía fiable para disipar las dudas sobre su procedencia y para concretar los lugares y fechas exactas de los eventos trascendentales de su vida.

Palabras clave: Manuela Cambronero; biografía; escritora lucense; romanticismo; aportación documental.

Abstract: Manuela Cambronero's biography has been a pending issue until now, given that her figure has not aroused interest and no studies which focus on clarifying her origins and chronology have been published. This information is essential as a starting point for any work on the author, which is why elucidating these unknowns through direct archive research is a *sine qua non*. Consequently, locating Manuela Cambronero's baptismal, marriage and death certificates is the only reliable way to dispel any doubt about her provenance and to determine the exact places and dates of the transcendental events of her life.

Keywords: Manuela Cambronero; biography; writer from Lugo; romanticism; documentary contribution.

Introducción

El nombre de Manuela Cambronero gozó de notoriedad durante más de diez años en un mundo letrado en el que las mujeres asomaban tímidamente con sus creaciones¹. El interés editorial por captar al público lector femenino permitió que las escritoras lograran ascender a la esfera pública e intentaran demostrar su capacidad literaria. Así, los medios que les abrían las puertas hacia una libertad expresiva también las limitaban, pues reducían sus posibilidades a una poesía dócil, inspirada por dones divinos y destinada a adoctrinar a sus lectoras para evitar la perversión de su virtud. No obstante, en la década de 1840, algunas eruditas consiguieron agrietar mínimamente los moldes que las anquilosaban y emplearon la literatura para denunciar las injusticias que vivían las mujeres, la mayoría de las ocasiones subrepticamente, pero en otras de manera explícita.

En este contexto, Manuela Cambronero, una joven de veinte años, debutó el 7 de enero de 1842 con su drama original *Safira* en el Liceo recién inaugurado de Valladolid. En este momento, si bien Gertrudis Gómez de Avellaneda ya había estrenado el 6 de junio de 1840 su drama *Leoncia*, no era habitual que las mujeres sacaran a la luz dramas. Asimismo, el éxito que alcanzó *Safira* la insertó en el panorama cultural de la época y le permitió continuar su labor literaria como colaboradora en numerosos periódicos durante todo el decenio. Entre estas efímeras páginas se encuentra un gran número de composiciones desconocidas, como su poema más reivindicativo dedicado a Amalia Fenollosa y titulado «Dolor», en el que Manuela Cambronero denuncia sin eufemismos la injusta situación de la mujer, un testimonio que revela su clara postura ideológica (Cambronero, 1846: 50-52)²:

Nadie aliviará las penas
que padece la mujer
vivimos entre cadenas
que no podemos romper.
Desde que al mundo venimos
hasta hallar el ataúd,
querida, solo sufrimos
una horrible esclavitud.

¹ Remito a la entrada de Manuela Cambronero que he redactado para el *Álbum de Galicia* (Iglesias Segade, 2025), en la que se ofrece una síntesis de la biografía de la escritora.

² Las colaboraciones en prensa fueron la principal vía de difusión de Cambronero. A través de este medio compartió textos breves en prosa como «A mi amiga», «Meditación», «Las comedias caseras» y «Una aventura en el año 41»; sus novelas cortas «Amor y venganza», «La Renegada», «Inés»; y composiciones poéticas como «A una rosa marchita», «A una sombra», «A una clavellina silvestre», «A don José Casanova», «Despedida», «A mi sobrina Virginia», «A él», «A la niña Elvira Muro Salgado», «Ángel consolador, flor perfumada», «A.D.V.M.C.», «Mi sueño en el bosque», «Improvisación A.E.G.», «A una flor seca», «Improvisación en las orillas del Esgueva», «La poetisa y la noche» o «A mi amiga la señorita doña Luisa Valero», además de las publicaciones mencionadas en este artículo.

Y siempre orgulloso el hombre
nos juzga y nos juzgará,
pero nunca y no se asombre,
nunca nos comprenderá.

Que hay en nuestra alma nobleza,
hay valor y lealtad,
aunque el hombre en su fiereza
cree todo falsedad.

Altaneros usurparon
cuanto quiso su ambición,
y a nosotras nos dejaron
tan solo la humillación.

Y si un nombre nos formamos
y una corona en la sien,
en premio solo encontramos
indiferencia, desdén (vv. 77-100)³.

En suma, pese a que colaboró en el *Pensil del Bello Sexo* (1845) —antología dirigida por Víctor Balaguer— y a que editó en solitario *Días de convalecencia* (1852) —una colección de poesías y novelas cortas que, en su mayoría, ya habían sido publicadas en la década anterior en prensa—, hoy su nombre solo aparece en textos que aluden a la «Hermandad Lírica» o en obras colectivas que no ahondan en su figura. De este modo, trabajos como los de Frontaura y Ossorio y Bernard (1890: 505), Couceiro Freijomil (1951: 207-208), Simón Palmer (1991: 158), Kirkpatrick (1991; 1992), Mayoral (1990; 1993: 613-628; 2008: 169-172), González Paz (2014: 64-66) y Martínez Torrán (2020: 314-322) no aportan una biografía precisa, puesto que el esfuerzo que supone recabar la documentación necesaria solo es asumible en investigaciones centradas en esta autora.

Esta ausencia obliga a realizar una búsqueda en los archivos para esclarecer los datos biográficos de Manuela Cambronero y contrastar la información proveniente de *auctoritates* como Murguía (1862: 135; 1888: 329), Brañas (1889: 337), De Burgos (1919: 71-72), Martín de la Cámara y García Rives (1920: 222), que afirman su procedencia coruñesa (incluso Murguía acota su óbito hacia 1854).

En consecuencia, es posible confirmar, gracias a las partidas correspondientes, que Manuela Eulalia y Francisca Cambronero de la Peña (nombre con el que fue bautizada) nació el 12 de febrero de 1821 en Lugo y falleció el 26 de diciembre de 1853 en Santiago de Compostela, con solo treinta y dos años. Además, se casó con Lorenzo Caballero en 1849 y tuvo tres hijos: en 1851, Acacia Martina Paula en Valladolid; en 1852, Amable Pedro en A Coruña; y, en 1853, a Rosa Blanca en Santiago de Compostela. Así, su vida le fue arrebatada cuando apenas comenzaba su andadura como literata, madre y esposa, prácticamente como un trágico final romántico.

³ Se ha adaptado la ortografía a las normas vigentes de la RAE y la ASALE en todos los textos citados a lo largo del artículo para facilitar su lectura.

La acogida que alcanzó en la década de 1840 tampoco impidió que la fugacidad de su trayectoria borrara su nombre casi por completo de la historia literaria. Con todo, se desconoce si Manuela Cambroneró podría haber continuado su labor creadora si no hubiese sufrido una muerte prematura, pero existen evidencias que ratifican que logró conciliar la crianza de su primera hija y su segundo embarazo en 1852 con su faceta literaria. A pocos meses de dar a luz, el 22 de julio de 1852, participó en una función lírico-dramática de obsequio a la visita de los duques de Montpensier en el teatro de A Coruña, la cual empezó a las nueve de la noche y terminó sobre las once y media. Esta actividad honorífica, organizada por el Liceo Literario de A Coruña y por el ayuntamiento de la misma ciudad, contó con Manuela Cambroneró en la lectura de poesías de la segunda parte de la función, en la que fue la única mujer de la sección de literatura⁴.

Asimismo, otra prueba de su continuidad literaria es la preparación de su libro *Días de convalecencia* (1852), que demuestra su clara voluntad por recopilar e inmortalizar sobre el papel parte de su producción para ser recordada, pues seguramente fue consciente de la que las hojas de los periódicos que habían transmitido sus composiciones eran perecederas. De hecho, confiesa esta inquietud (que terminó siendo cierta) en los últimos versos del volumen, en los que la voz poética se despidе y rompe su lira (Cambroneró, 1852a: 50-52):

Elevaré mi voz y será oída,
y la pobre cantora desgraciada
de mil será estimada y aplaudida.
Y lograré..., mas, ¡ay!, siempre visiones
me presenta mi loca fantasía.
¿Qué puedo esperar yo? Solo aflicciones,
un porvenir sin gloria ni alegría.
Triste poetisa, errante y solitaria
voy cruzando la senda de la vida;
nadie en el mundo escucha mi plegaria,
mi doliente canción vaga perdida... (vv. 52-62)
[...]
¡Ay! adiós otra vez, mi canto espira;
esta trova quizás es la postrera,
no tengo inspiración, rompo mi lira (vv. 68-70).

⁴ Acompañaron a Cambroneró Luis de Trelles y Noguero, Manuel Fernández Poyán, Francisco Pérez Villamil, Ricardo Puente y Brañas y José Puente y Brañas. Estos datos han sido tomados de la *Relación de la llegada, permanencia y salida de SS.AA.RR. los serenísimos duques de Montpensier en Galicia* de Zepedano y Neira de Mosquera (1852: 14-17) y del *Expediente sobre recibimiento y alojamiento de los duques de Montpensier* (1852), documento manuscrito del ayuntamiento de A Coruña custodiado en el Archivo Histórico Municipal de la misma ciudad (AMC. AC. c- 966 (7)), que he localizado gracias a la directora del Archivo María de la O Suárez Rodríguez.

Empero, esta rendición se originó antes de publicar *Días de convalecencia*, como dilucida la nota introducida por la autora en la que se indica que el poema es anterior a su matrimonio con Lorenzo Caballero: «Esta composición fue escrita cuando solo me unía a mi esposo una ligera relación amistosa» (Cambronero, 1852a: 52). De acuerdo con esta observación, Cambronero no cumplió su promesa, porque en 1850 colaboró con el periódico barcelonés *El Sol*, en el que compartió su novela *La Renegada* por entregas, una creación lírica titulada «La monja» y su romance «Leonor y Enrique», aunque en 1851 su nombre dejó de aparecer en los medios hasta el anuncio de *Días de convalecencia* en 1852⁵.

Este nuevo acercamiento a la pluma y los problemas personales que la habían alejado de las letras se los comunicó Manuela Cambronero a su amiga la poeta Amalia Fenollosa en una carta, de la que se conoce su contenido gracias a una misiva de Fenollosa a Vicenta García Miranda, fechada el 25 de abril de 1852:

Después de dos o tres años de silencio, según te dije en una de las mías, me encontré el mes pasado con una carta de la Cambronero dirigida a Castellón y que me enviaron desde allá, en la que se me excusa de su largo silencio con la muerte de su papá, la locura de un hermano y las enfermedades de su esposo, con las de ella además, que ha dado a luz una niña: me escribe desde La Coruña en donde se ha establecido, y me manda el prospecto de unas poesías y novelas originales que con el título de *Días de convalecencia* piensa publicar ahora: ¿no es verdad que el título es demasiado prosaico y personal? (Manzano Garías, 1962: 54-55)⁶.

La obra de Cambronero no se difundió únicamente en España, como demuestra la recepción en América de su novela *La Renegada* en México (1852) y en Caracas (1853) como folletín en *El Diario de Avisos y Semanario de Provincias*. También José Eusebio Gómez de Mier edita en Hamburgo la novela corta *Amor y venganza* en su *Manual de Literatura Moderna Española en Prosa y Verso para el Estudio de la Lengua Castellana* (1851), pero se ignora el control que tuvo Cambronero sobre estas ediciones exentas, tal vez originadas por la moda de acoger firmas femeninas.

Igualmente, en 1861, ya *post mortem*, alguien se preocupó por la pervivencia del legado de Cambronero e incentivó su recuerdo a través de la publicación de varias composiciones de la autora en diversos medios. Por ejemplo, su poesía titulada «A La Coruña» fue difundida en *Galicia: Revista Universal de este Reino* (Cambronero, 1861a: 201-202) y su soneto «La mariposa y la tortolilla», en el periódico barcelonés *El Eco de Euterpe* (Cambronero, 1861b: 82). Tampoco puede

⁵ El periodo de silencio en su obra no es definitivo, ya que podrían producirse nuevos hallazgos.

⁶ A pesar de que en la carta de Fenollosa no se comenta, entre finales de 1850 y 1851 también falleció su cuñado Crisanto Rico, escribano de la Sala de la Real Chancillería de Valladolid. Las muertes del padre de Cambronero y la de Rico se pueden comprobar en el padrón de habitantes de 1851, en el que la hermana de Manuela Cambronero consta como viuda y Julián Cambronero como difunto (Archivo Municipal de Valladolid, 1851).

ser una coincidencia la inclusión de las estrofas de «Rojana y el Ruiseñor» en el *Álbum de la Caridad: Juegos Florales de La Coruña en 1861, Seguido de un Mosaico Poético de Nuestros Vates Gallegos Contemporáneos* (López Cortón, 1862: 170-171).

En el siglo siguiente, concretamente en 1921, *El Ideal gallego* insertó en sus páginas un fragmento del poema titulado «A La Coruña». El mismo periódico, en 1926, le dedicó la «Hoja literaria» a Manuela Cambronero (C. F, 1926: 5), recuperó el soneto «A mi querida amiga y hermana la poetisa doña Amalia Fenollosa» y los versos completos de «A La Coruña». También recordaron a Cambronero Amor Meilán —en la entrada CCCX de sus *Biografías gallegas*, bajo el pseudónimo de Manuel Molina Mera (1923: 1)— y el *Correo de Galicia* en 1926 (Anónimo, 1926: 6). No obstante, ninguna de las reseñas citadas ofrece fechas exactas ni asegura su origen lucense, sino que todas la hacen natural de A Coruña, entre otros errores.

Resumidas las principales vicisitudes biográficas, no cabe duda de que la breve vida de Manuela Cambronero dejó una huella que, aunque había sido parcialmente borrada de la historia de la literatura española por el paso del tiempo, ha podido ser recuperada gracias a la investigación filológica y de archivo, como se detalla en el siguiente apartado.

Revisión biográfica: exhumando una vida olvidada

El 12 de febrero de 1821 nació Manuela Eulalia y Francisca Cambronero de la Peña y fue bautizada ese mismo día en la Capilla de la Tercera Orden de San Francisco de la Iglesia Parroquial Castrense de Lugo (la actual Iglesia de San Pedro), hoy conocida como Capela da Soidade. Manuela Cambronero era hija de Julián Cambronero Cosa —ayudante segundo en el batallón de Lugo— y de Teresa de la Peña Martínez. A pesar de que vivían en la capital lucense por motivos laborales, los padres de Cambronero no eran naturales de Galicia, sino de Almarcha y de Villar de Cañas, respectivamente. De hecho, el matrimonio formó su familia en Lugo junto a sus otros hijos Isabel, María Paula, Julián y María de las Mercedes⁷. Cabe añadir que María Paula fue la madrina de Manuela Cambronero, junto a su padrino Manuel de la Vega, un subteniente del mismo batallón que el padre.

Tras el hallazgo de su partida bautismal en el Archivo Eclesiástico del Arzobispado Castrense de España, se ha disipado cualquier duda sobre su origen gallego, pero esta circunstancia no desvirtúa el vínculo de Manuela Cambronero con

⁷ Los años aproximados de nacimiento de los hermanos de Manuela Cambronero aparecen recogidos en la página web de Family Search, un servicio proporcionado por La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días. Este recurso facilita un árbol genealógico de la autora y de sus familiares y los datos de algunos de sus descendientes (su hija y su nieta, por ejemplo), aunque presenta carencias, ya que no cuenta con la documentación de todos los archivos eclesiásticos.

Valladolid⁸. En esta ciudad se estrenó como dramaturga y confeccionó la mayoría de sus obras, como demuestran las firmas de las composiciones difundidas en periódicos literarios. Lo cierto es que buena parte de su vida se desarrolló en Valladolid, pues consta en el censo de 1842 y en el de 1843 que Cambronero residía allí desde hacía catorce años, por lo que su familia no acababa de asentarse en la ciudad⁹.

Los padrones de habitantes conservados en el Archivo Municipal de Valladolid también brindan información sobre las direcciones de Manuela Cambronero, las personas con las que convivió a lo largo de los años y su parentesco, el estado civil, la edad y la profesión. De este modo, los libros de 1840, 1842, 1843, 1844, 1845 y 1846 confirman que, durante estos años, se estableció en el número siete de la Plazuela de San Pedro. Por su parte, en 1847 se trasladó a la habitación baja del número veintitrés de la calle Torrecilla y en 1848 se afincó en la calle de Padilla número cinco, donde continuó en 1849, aunque probablemente se cambió de domicilio después de su boda¹⁰. En 1850 figura en el número cuarenta y tres de la Plaza Vieja, junto a su esposo Lorenzo Caballero y una criada¹¹. Sin embargo, en 1851 no se empadronaron en esa casa ni en la calle de los Moros número dos, al lado de la Plazuela Vieja, en la que su esposo tenía su establecimiento (Anónimo, 1851a: 28).

Adicionalmente, las noticias en la prensa del momento aportan información sobre sus familiares, ya que en 1840 se registró a Julián Cambronero como teniente retirado en el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* (Anónimo, 1840: 350). También se constata en el mismo medio que Julián Cambronero (quizás el hermano de la autora) fue contador de la Empresa del Canal de Castilla la Vieja (Cambronero, 1841: 456), donde estuvo trabajando al menos hasta 1850

⁸ Manuela Cambronero publica en varias ocasiones en prensa y en *Días de convalecencia* (1852) una composición titulada «A Valladolid», pero esta, a diferencia de la poesía «A La Coruña» (1861), no se puede considerar un lamento motivado por la *saudade* y la morriña de su tierra natal, sino que concuerda con un poema de ruinas o un planto consagrado a la grandeza histórica de Valladolid.

⁹ En 1845 se anotó en el padrón que el tiempo de residencia de Manuela Cambronero en Valladolid era de veinte años, pero los datos de los inscritos en esa época contienen numerosos errores e incongruencias. De hecho, en 1842, 1843 y 1844, hacen natural de Palencia a Manuela Cambronero, en 1845 de Barcelona, en 1848 de Valladolid y, por último, en 1850 de Lugo.

¹⁰ Esta información se ha cotejado directamente en los censos de población del Archivo Municipal de Valladolid de los años 1840, 1842, 1843, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848, 1849, 1850 y 1851, documentos que permiten comprobar las personas con las que convivió Cambronero a lo largo de los años. Así, sin tener en cuenta a los criados, en 1840 estuvo domiciliada junto a su cuñado Crisanto Rico, su hermana mayor María Paula (esposa de Crisanto), su padre Julián Cambronero y su madre Teresa de la Peña; en 1842 y hasta 1845, con los anteriores y con su hermana mayor María de las Mercedes. En 1846 permaneció en el mismo domicilio con su hermana María Paula y su esposo, y desde 1847 y hasta 1849 estuvo solo con sus padres. Por último, como ya se ha indicado, en 1850 se empadronó con Lorenzo Caballero.

¹¹ No se ha incluido el año 1841 porque no está accesible el registro de habitantes en el Archivo Municipal de Valladolid. Igualmente, es preciso mencionar que a partir de 1843 el número siete de la Plazuela de San Pedro se modificó por el veinticuatro y en 1845 el nombre de la calle se cambió a Plazuela de Chancillería.

(Cambronero, 1850: 208). Más tarde, en abril de 1852, se empleó esta oficina como punto de suscripción de venta de *Días de convalecencia* (Anónimo, 1852a: 4).

Como ya se ha señalado, la participación de Manuela Cambronero en los periódicos literarios no cesó en 1850, por lo que el matrimonio con el dentista Lorenzo Caballero en 1849 no supuso el fin de su carrera artística¹². Seguramente, se conocieron a finales de 1848, dado que en abril de ese año Caballero todavía vivía en Madrid (Anónimo, 1848: 2). Otro dato que refuerza esta teoría es el anuncio de su establecimiento de dentaduras, fotografía y óptica en 1861, en el que se afirma que hacía trece años que se había establecido en Valladolid (Anónimo, 1861: 176). Con todo, esto no impide que acudiera con anterioridad a realizar gestiones esporádicas¹³.

Más allá de conjeturas, es manifiesto que Manuela Cambronero se casó con Lorenzo Caballero Pasturot, natural de Marmande (departamento de Lot-et-Garonne, Francia), hijo de Luis Caballero y María Pasturot Vidal (naturales de Cadours), en la Parroquia de San Martín y San Benito el Viejo de Valladolid el 30 de mayo de 1849, cuando Lorenzo Caballero tenía veintiséis años y ella veintisiete¹⁴. Asimismo, los padrinos de la boda fueron Luis Rebellod y Paula Cambronero.

¹² No existen dudas sobre la profesión de Lorenzo Caballero, porque esta consta en los padrones de Valladolid y de A Coruña, además de que el *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña* el 23 y 25 de junio (Anónimo, 1852c; 1852d) y *El Coruñés. Periódico Comercial, Industrial, Agrícola, Marítimo y de Anuncios* el 17 y el 24 de julio de 1852 anunciaron como puntos de venta de *Días de convalecencia* la casa de D. Domingo Puga y la casa de su autora, en la calle san Andrés número nueve, denominada «tienda de óptico» (Anónimo, 1852e; 1852f). Esta revelación propicia las pesquisas y el cotejo de los anuncios en prensa para localizar a Caballero y suplir ciertas carencias que el censo no solventa, como sus direcciones en 1849, en abril en la calle de la Pasión número treinta (Anónimo, 1849a: 208) y en junio (ya casados) en el piso principal del número doce de la calle Portales de Guarnicioneros, al lado del Café de Italianos (Anónimo, 1849b: 300).

¹³ Lorenzo Caballero no se limitó a su actividad como dentista, sino que emprendió otros negocios de distinta naturaleza a lo largo de los años. Por ejemplo, se dedicó a la óptica, fotografía, e incluso hostelería, ya que fue el propietario del café de Moka, ubicado en la calle Isabel II número diez, donde estuvo empadronado como cafetero junto a sus hijos y numerosos sirvientes (Archivo Municipal de Valladolid, 1864). En la misma dirección se alojó en 1865 su amigo el fotógrafo Jean Laurent, quien expuso algunas instantáneas de Valladolid en la galería fotográfica del primer piso del café (Díaz, 2008: 11). Alonso Cortés también informa de que en 1869 el Café de Moka contaba con un teatrillo en el que «actuó en junio una compañía de zarzuela, en que estaban el tenor Rousset, el barítono Rey y las tiples Sra. Valle y Srta. Darío» (1947: 136). Asimismo, Estrañi comenta en su *Autobiografía* que acudía por las noches junto a otros literatos como Emilio Ferrari a un kiosco cafetín en el Campo Grande (donde ahora se halla el monumento de Cristóbal Colón en la Plaza de Zorrilla), construido por «un francés muy simpático llamado Lorenzo Caballero» (1919: 72). Este dato se puede corroborar en el *Expediente por el que se acuerda conceder terreno y licencia provisional a Lorenzo Caballero para construir un café o chalet campestre en el Campo Grande*, pues el lugar escogido para este proyecto es «el sitio el cual se encuentra entre la carretera y el redondel que hay al extremo del Campo Grande» (Archivo Municipal de Valladolid, 1874). En este documento, firmado y escrito por Lorenzo Caballero, expresó formalmente la dirección en la que estaba empadronado, lo que confirma que se trata de la misma persona.

¹⁴ Se ha unificado la ortografía de los nombres propios franceses, pues varía en todos los documentos localizados. Del mismo modo, es necesario puntualizar que, como en Francia solo utilizan

Casi dos años más tarde, el 29 de enero de 1851 en Valladolid, nace la primera hija del matrimonio, Acacia Martina Paula Caballero Cambronero, bautizada en la Parroquia de Santa María la Antigua de Valladolid el 2 de febrero de 1851, acompañada por sus padrinos y tíos, Julián Cambronero y Paula Cambronero.

Después de esto, Manuela Cambronero regresó a Galicia, en concreto a la ciudad de A Coruña, junto a su esposo e hija, probablemente en el verano de 1851¹⁵. Este dato consta en los padrones de habitantes de A Coruña, pues estuvieron domiciliados en 1852 en el segundo cuarto del número 29 de la calle Acevedo Lorenzo Caballero, Manuela Cambronero y una criada; y, en 1853, los mismos, Acacia Caballero, Amable Caballero, una nodriza y una criada en el bajo y en el segundo piso del número nueve de la calle Espoz y Mina (actual calle de San Andrés)¹⁶. Además, su entrada en el censo de 1853 informa del tiempo de residencia, que, en el caso del matrimonio y de la hija primogénita, es de un año y medio. Esta aproximación temporal está respaldada por la publicación en la imprenta coruñesa de don Domingo Puga de *Días de convalecencia* y por la carta ya mencionada de Amalia Fenollosa, en la que se asegura que en 1852 Cambronero vivía en A Coruña.

En consecuencia, el padrón de población y el libro de nacimientos del registro civil evidencian que Cambronero pasó su embarazo y el parto de su segundo hijo en A Coruña. Igualmente, la partida bautismal de la parroquia de San Nicolás detalla que Amable Pedro Caballero Cambronero nació a las dos y media de la tarde del 12 de octubre de 1852 y que fue bautizado el 19 del mismo mes en la parroquia citada, junto a sus padrinos Eugenio Nalelonje e Inés Calderón de la Barca¹⁷.

un apellido, Lorenzo Caballero usó en alguna ocasión el segundo apellido de su madre (Vidal) en lugar del primero (Pasturot), menos común en España.

¹⁵ Lorenzo Caballero se anunció como dentista en el *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña* en agosto de 1851. En este medio confirmó que había estado tres años en Valladolid y dos en la Corte (Madrid) y que en ese momento habitaba en segundo piso del número cuarenta y cuatro la calle Acevedo (también denominada calle Real) (Anónimo, 1851b: 4). Unos días después, el mismo boletín compartió un nuevo reclamo del dentista en el que se confirma que en el verano de 1851 la familia ya residía en A Coruña y se expone el motivo de este traslado: «Habiendo venido a esta [A Coruña] para restablecerme de una larga enfermedad y mejorado ya, pienso establecerme aquí con toda mi familia y poner casa, entretanto vivo en la calle Real número 44» (Anónimo, 1851c: 4). El *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña* comunica el cambio de domicilio de Caballero en octubre de 1851: «Agradecido a la confianza que este público le granjea en su arte, ha determinado establecerse en esta, por cuyo motivo ha tomado una habitación más capaz [...] habita en la calle de Acevedo núm. 29, cuarto segundo» (Anónimo, 1851d: 4). Por último, gracias al mismo boletín se conoce que al regreso de un viaje a Santiago en mayo de 1852 se trasladó a la calle de San Andrés número nueve (Anónimo, 1852b: 6).

¹⁶ El bajo de la casa seguramente estaría destinado a su consulta como dentista y al establecimiento de óptica con el que también contaba en Valladolid, como muestran las noticias de prensa. Asimismo, la información del padrón procede de los documentos correspondientes del ayuntamiento de A Coruña, custodiados el Archivo Histórico Municipal de la misma ciudad (AMC. AC. c- 1163).

¹⁷ El certificado de nacimiento de Amable Caballero del registro civil de A Coruña recoge que nació el 19 de octubre, pese a que esa fecha se corresponde con la del bautismo, como corrobora la partida bautismal.

No obstante, aunque A Coruña fue el primer destino en Galicia de Manuela Cambronero y la localidad donde estaba empadronada en 1852 y 1853, la literata tuvo a su tercera hija Rosa Blanca a las dos de la tarde el 1 de diciembre de 1853 en Santiago de Compostela, específicamente en el número trece de la Rúa do Vilar¹⁸. Se desconoce si se habían desplazado de manera temporal a la actual capital gallega, debido al trabajo de Lorenzo Caballero como dentista, o si su intención era la de afincarse definitivamente. La única certeza es que no se trasladaron a la parroquia de San Nicolás en A Coruña para bautizar a Rosa Blanca, sino que lo hicieron en la Parroquia de Santa María la Antigua de la Corticela de la Santa Catedral Iglesia de Santiago el 10 de diciembre de 1853, en compañía de los padrinos de la recién nacida, Luis Francisco Frasí y Josefa García.

De cualquier forma, estos presumibles planes se vieron truncados, puesto que Manuela Cambronero falleció en ese mismo domicilio compostelano el 26 de diciembre de 1853 a las nueve de la mañana, tan solo veinticinco días después de dar a luz. El día 28 del mismo mes se celebró su funeral en la Corticela y su posterior entierro en el Cementerio General de Santiago de Compostela (en el actual Parque de San Domingos de Bonaval). Conviene señalar que las causas de la muerte de Manuela Cambronero que figuran en las fuentes localizadas difieren mínimamente, ya que en el obituario de la Corticela se anota fiebre tifoidea, en el registro civil solo indican fiebre y en el periódico madrileño *El Oriente* se afirma que la afección fue fiebre de sobreparto:

Escriben de Santiago [...] El 26 del pasado, víctima de una fiebre de sobreparto, falleció en esta ciudad la señora doña Manuela Cambronero de la Peña. Aún recordamos haber leído en 1842 el drama *La Safira*, producción de su pluma, y al leer sus poesías y novelas que revelan una vida de amargura pintada en las pocas, pero buenas producciones de la autora, no podemos menos de sentir su fin prematuro, cuando un tierno esposo había rodeado su espíritu de tranquilidad y tiernos cuidados (Anónimo, 1854a: 3).

Tras la defunción de Manuela Cambronero, Lorenzo Caballero regresó con sus hijos a Valladolid. No es posible concretar la fecha exacta, pero la prensa prueba que, al menos el 22 de agosto de 1854, el dentista ya había regresado a la antigua capital del Reino de Castilla, tras los años de ausencia en Galicia, como se puede comprobar en el aviso que ofrece el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*:

El acreditado profesor Dentista D. Lorenzo Caballero acaba de llegar a esta ciudad, quien tiene el honor de anunciar al público [que] ha pensado establecerse en la calle de la Libertad, entrada por la de Orates, núm. 10.

Inútil sería hacer mención de su habilidad y destreza en este arte, puesto que en el tiempo que se halló establecido en esta ciudad, hace tres años, dio

¹⁸ El registro civil de Santiago de Compostela apunta que Rosa Blanca Caballero Cambronero nació el 17 de diciembre. Sin embargo, se ha considerado que la partida bautismal podría tener más credibilidad, dado que este registro civil provisional todavía no estaba asentado.

pruebas de ejercerle con perfección y por un método nada común habiendo conseguido mayores adelantos en estos tres años por haber hecho viajes en el extranjero con objeto de adquirir todos los conocimientos posibles [...] (Anónimo, 1854b: 406).

En la misma calle que nombra el anuncio consta empadronado en 1855 y 1856 Lorenzo Caballero con sus hijos Acacia y Amable, de lo que se deduce que Rosa Blanca no logró sobrevivir a su madre, porque cuando esta falleció no contaba ni un mes de vida¹⁹.

Conclusión

Resueltos los interrogantes biográficos de Manuela Cambronero, esta investigación ha logrado reconstruir la trayectoria vital de esta gallega olvidada con información probada y contrastada sobre su lugar y fecha de nacimiento, su estado civil, los lugares en los que residió, su familia, su actividad y sobre sus contactos intelectuales con contemporáneos. Si bien la biografía de una escritora no es el asunto más relevante de su estudio, esta es necesaria para entender un recorrido literario marcado por ciertas experiencias vitales, especialmente en el romanticismo. Así, no se puede comprender el trasfondo personal del título de *Días de convalecencia* si se desconoce que, entre 1851 y 1852, afrontó dos embarazos y sus correspondientes pospartos, la enfermedad de su hermano mayor y la de su esposo y el duelo por la defunción de su padre y de su cuñado. Estas circunstancias y el paso del tiempo dejaron una huella en sus composiciones, por lo que conocer su identidad es esencial para vincular el nombre a la aurora real y comprender su contexto social.

También las ciudades en las que pasó su vida son fundamentales para la revisión de su trayectoria, no solo por la influencia del entorno, sino por la inestabilidad a la que se vio sometida desde niña, porque su familia se mudaba asiduamente y no contaba con un domicilio familiar estable. De hecho, este vaivén no cesó después de casada, dado que residió en diferentes direcciones y localidades.

Asimismo, es primordial probar que no fue el matrimonio la causa que alejó a Manuela Cambronero de la literatura, puesto que hay constancia de que en 1850 todavía colaboraba en la prensa, pese a que menguase su participación, sobre todo mientras se adaptaba a su nueva vida y hacía frente a sus contratiempos familiares. Sin embargo, Cambronero demostró su perseverancia y su pasión por las letras al conciliar la preparación de su libro y la lectura de poesías dedicada a los duques

¹⁹ Esta información se puede contrastar en los libros del padrón de habitantes de Valladolid de 1855 y de 1856. De la misma forma, Rosa Blanca tampoco figura en los domicilios en los que vivieron sus hermanos y su padre en los siguientes años, como, por ejemplo, en los censos de 1861 y de 1864, en los que aparece Teresa de la Peña, la madre de Manuela Cambronero.

de Montpensier con su segundo embarazo y la crianza de una pequeña de poco más de un año.

Finalmente, cumplido el objetivo principal de este trabajo, cabe señalar que quedan aspectos que deben ser completados —como sus lecturas, modelos e influencias— para que su nombre no se evoque únicamente por ser una de las primeras mujeres en reclamar su libertad de expresión, sino, más bien, por sus textos, con los que evidenció su capacidad creadora y su ingenio literario. Estos testimonios, dispersos en la prensa e ignorados en los impresos originales, ostentan muchas de las características que definieron el romanticismo español, por lo que se merecen una revalorización a través de ediciones y estudios rigurosos.

Relación de documentos

En este apartado se ofrecen el único retrato localizado de Manuela Cambronero y las digitalizaciones de los documentos más relevantes que han sido cotejados para la elaboración de este artículo. La consulta directa de estas fuentes es fundamental para realizar esta tarea con rigor y solventar las imprecisiones que han sido difundidas sobre su biografía, como la extendida confusión con su nombre compuesto —Manuela María Cambronero en lugar de Manuela Eulalia Francisca Cambronero—.

Las ilustraciones insertadas a continuación proceden de una exhaustiva búsqueda en diferentes archivos y bibliotecas. Asimismo, he solicitado personalmente todos los certificados y sus correspondientes permisos de difusión, exclusivos para esta publicación. De este modo, la primera ilustración se corresponde con las litografías del retrato y de la firma de la autora, incluidas al comienzo del ejemplar de *Días de convalecencia*, custodiado en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela.

La segunda imagen reproduce el certificado bautismal de Manuela Cambro-nero, emitido por el Archivo Eclesiástico del Arzobispado Castrense de España. Este documento, que acredita su origen lucense y esclarece su fecha de nacimiento, no se encuentra en el Archivo Diocesano de Lugo, pues el padre de Cambro-nero formaba parte del ejército, que conserva su propia documentación.

También se han adjuntado las certificaciones literales de su matrimonio y del nacimiento de su primera hija (elaboradas por el Archivo General Diocesano de Valladolid), así como las digitalizaciones de los asientos de nacimiento de sus hijos nacidos en Galicia —uno del registro civil de A Coruña (facilitado por el Archivo Histórico Municipal de la ciudad) y otro del registro de Santiago (custodiado por Archivo Histórico Universitario de la USC)— y los folios correspondientes a sus partidas bautismales en sus respectivas parroquias, proporcionadas por el Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela, tras su localización y consulta *in situ*. Por último, se han añadido los certificados de defunción de Manuela Cambronero, tanto el del registro civil de Santiago como

el eclesiástico, que ratifican la noticia de su fallecimiento en la prensa, además de arrojar más información sobre la hora de la muerte o el cementerio en el que fue enterrada.



Ilustración 1: Litografía (Biblioteca Xeral de la USC, signatura: GA 45768)

LIBRO: 436 FOLIO: 13 vto.	LAS NOTAS MARGINALES REFERENTES A LA PRESENTE PARTIDA, SE RUEGA SEAN REMITIDAS A: ARCHIVO ECLESIASTICO (DIAPER) PASEO DE MORET, 3.- 28008-MADRID. archivoeclesiastico_et@et.mde.es NO OLVIDAR Nº DE LIBRO Y FOLIO.
--	--

Manuela } A los trece dias del mes de Febrero de mil, ocho-
 Cambroneso } cientos veinte, y uno, en las fuentes bautis-
 males de la Capilla de la 3ª Orden de S.º Fran-
 cisco Iglesia parroquial castrense de Lugo
 en el Reyno de Galicia Yo el abaxo firma-
 do Capellan del primer batallon del Regi-
 miento de Granada he bautizado solemnemente a Manuela, Eulalia, y Francisca,
 nacida el dia mismo, hija legitima de D.º Julian
 Cambroneso, Ayudante agregado al citado bata-
 llon, y de D.ª Teresa Lopez; abuelos paternos D.º
 Blas, y Maria Cosa, naturales de Almarha en
 el Obispado de Cuenca; abuelos maternos Julian, y
 Josefa Martinez, naturales de Kistlar de Canarias
 en el mismo Obispado: fueron padrinos D.º Man-
 uel de la Vega, Subteniente del mismo batallon,
 y D.ª Maria Paula Cambroneso; a quienes ad-
 vesti de paranteses espirituales y de mas obligacio-
 nes

Juan de Ma. Boada

ES FIEL FOTOCOPIA DEL ORIGINAL

Madrid, 14 FEB. 2025



EL CAPELLAN DIRECTOR DEL ARCHIVO



Edo.: Fco. Javier Boada González

Ilustración 2: Partida de bautismo de Manuela Cambronero procedente del Archivo Eclesiástico del Arzobispado Castrense de España

CERTIFICACIÓN LITERAL DE MATRIMONIO

Parroquia San Martín y San Benito el Viejo de Valladolid
Provincia y Archidiócesis de Valladolid

Libro: 3

Folio: 102 vto

Número:

NOTAS MARGINALES

D. Paulino González Galindo, canónigo archivero de la *Catedral* y director del *Archivo Diocesano* de Valladolid, en el que se custodia parte del *Archivo de la Parroquia San Martín y San Benito el Viejo* de Valladolid de la Provincia y Archidiócesis de Valladolid.

CERTIFICO

Que la *Partida* reseñada al margen, correspondiente al *Libro de Matrimonios* de esta Parroquia, literalmente dice así:

En la *Parroquia San Martín y San Benito el Viejo* de Valladolid, Provincia y Archidiócesis de Valladolid, el día treinta del mes de mayo del año mil ochocientos cuarenta y nueve.

El presbítero D. Prudencio Moral, Teniente de esta Parroquia, precedidas o dispensadas las amonestaciones canónicas y cumplidos cuantos requisitos ordena el derecho canónico, **desposó** a los contrayentes:

D. Lorenzo Cavaller, de veintiseis años de edad y de estado soltero, nacido en Marmande, provincia de Lot y Garona (Francia), e hijo de D. Luis Cavaller y D^a. María Pasturo,

con

D^a. Manuela Cambronero de la Peña, de veintisiete años de edad y de estado soltera, nacida en Lugo, provincia de Lugo, e hija de D. Julián Cambronero y D^a. Teresa de la Peña.

Padrinos: D. Luis Rebellod y D^a. Paula Cambronero.

Testigos: D. Mariano Blanco, D. Manuel Rodríguez y D. Manuel Capellanes.

Otros datos: El testigo Mariano Blanco, sacristán, y Manuel Rodríguez y Manuel Capellanes, sirvientes de esta parroquia.

Y, para que conste, lo firmo y sello, en el lugar y fecha *ut supra*.

Esta *Partida* contiene las notas recogidas al margen, con las respectivas firmas que aparecen, y la firma de D. Manuel Agustín Arias .

Y, para que conste, a los efectos oportunos, expido la presente, que firmo y sello, en Valladolid, a día veinticinco del mes de septiembre del año dos mil veinticuatro.



(Sello)

(Firma del Director)

Declaramos auténticos el sello y la firma que anteceden.
Valladolid, a veinticinco del mes de septiembre del año dos mil veinticuatro.

El Vicario General / Delegado



Ilustración 3: Certificación literal de matrimonio de Manuela Cambronero y Lorenzo Caballero emitida por el Archivo General Diocesano de Valladolid (signatura: 209)

CERTIFICACIÓN LITERAL DE BAUTISMO

Parroquia Santa María la Antigua
de Valladolid
Provincia y Archidiócesis de Valladolid

Libro: 11

Folio: 283 vto

Número:

NOTAS MARGINALES

D. Paulino González Galindo, canónigo archivero de la *Catedral* y director del *Archivo Diocesano* de Valladolid, en el que se custodia parte del *Archivo de la Parroquia Santa María la Antigua* de Valladolid de la Provincia y Archidiócesis de Valladolid.

CERTIFICO

Que la *Partida* reseñada al margen, correspondiente al *Libro de Bautismos* de esta Parroquia, literalmente dice así:

En la *Parroquia Santa María la Antigua* de Valladolid, Provincia y Archidiócesis de Valladolid, el día dos del mes de febrero del año mil ochocientos cincuenta y uno.

El presbítero D. Saturnino Yrure, Ecónomo de esta Parroquia, bautizó solemnemente a la fiel **Acacia Martina Paula Cavallero Cambronero**, nacida el día veintinueve del mes de enero del año mil ochocientos cincuenta y uno.

Padres: D. Lorenzo Cavallero, natural de Marmande, provincia de Agen (Francia), y D^a. Manuela Cambronero, natural de Lugo, provincia de Lugo.

Abuelos paternos: D. Luis Cavallero, natural de Cadours, y D^a. María Pastrot Vidal, natural de Cadours.

Abuelos maternos: D. Julián Cambronero, natural de Almarcha, provincia de Cuenca, y D^a. Teresa de la Peña, natural de Villar de Cañas, provincia de Cuenca.

Padrinos: D. Julián Cambronero y D^a. Paula Cambronero, a los que se advirtió el parentesco espiritual con el bautizado y las demás obligaciones.

Testigos: D. Elesvan Morais y D. Ramón Monge.

Otros datos: Los padrinos son tíos de la bautizada.

Y, para que conste, lo firmo y sello, en el lugar y fecha *ut supra*.

Esta *Partida* contiene las notas recogidas al margen, con las respectivas firmas que aparecen, y la firma de D. Saturnino Yrure .

Y, para que conste, a los efectos oportunos, expido la presente, que firmo y sello en Valladolid, a día veinticinco del mes de septiembre del año dos mil veinticuatro.



(Sello)

(Firma del Director)

Declaramos auténticos el sello y la firma que anteceden.

Valladolid, a veinticinco del mes de septiembre del año dos mil veinticuatro.

El Vicario General / Delegado



[Handwritten signature]

Ilustración 4: Certificación literal de bautismo de Acacia Martina Paula Caballero Cambronero emitida por el Archivo Diocesano de Valladolid (signatura: 1838B)

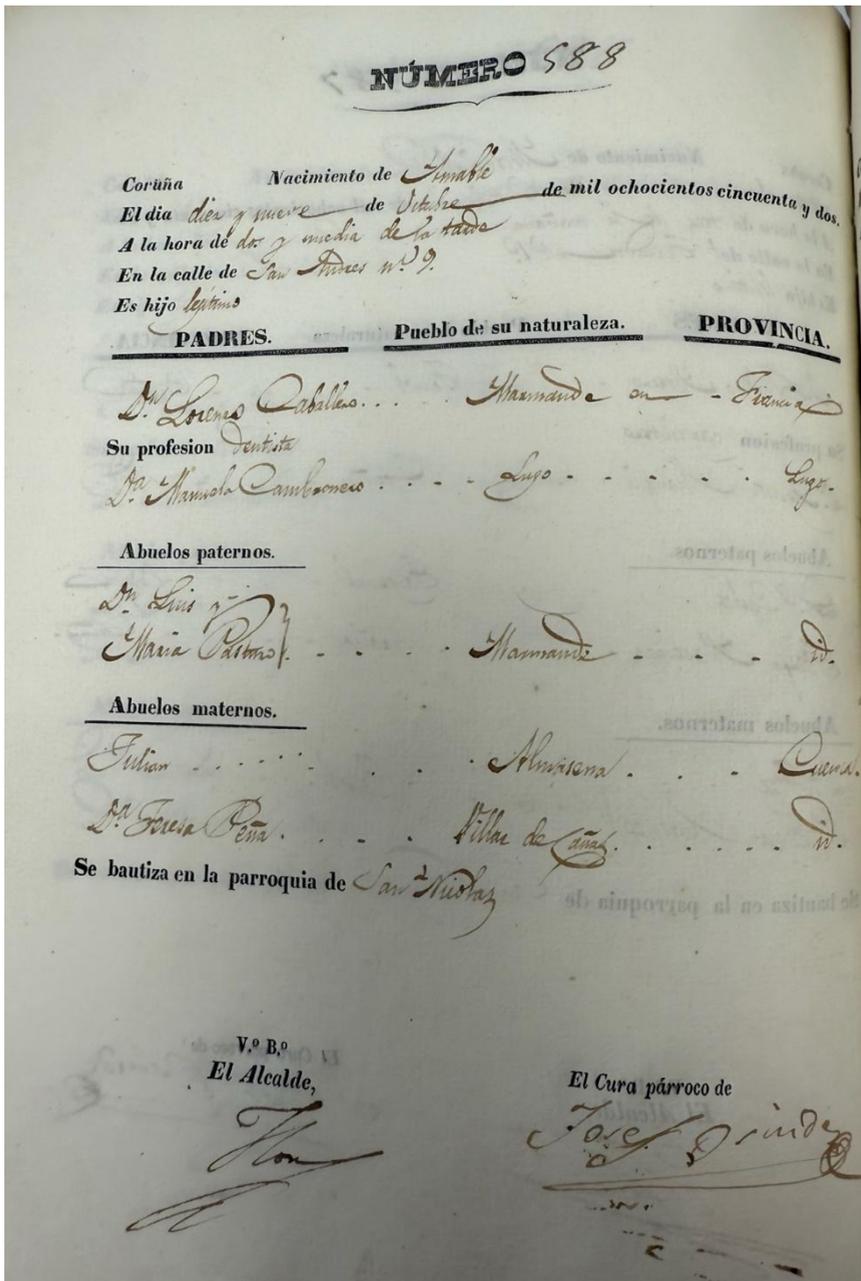


Ilustración 5: Certificado de nacimiento de Amable Pedro Caballero Cambronero conservado en el Archivo Histórico Municipal de A Coruña (signatura: AMC. AC. c-1617)

Amable Pe-
dro Caballero. En la Iglesia Paroquial de San Nicolás de la Ciudad de la Laguna a diez
y siete de Octubre de mil ochocientos cincuenta y dos, Yo D^{no} Fr^{co} Ciri-
aco de Cuna y Destra propio de la misma. Bautice solemnemente y puse los
Santos Sacramentos a un niño que nació a las diez y media de la tarde del do-
ce de este mes, a quien puse por nombre Amable Pedro, hijo legítimo de
de D^{no} Lorenzo Caballero, natural de Maimande, Departamento de Sar-
tana en Francia, y de D^{na} Manuela Cambronero, natural de la
Ciudad de Lugo, y ambos vecinos de esta de San Nicolás. Y fueron
Padres Legales Luis y María Caturro, naturales de Maimande, mate-
rnes Julián, diputado, natural de Maimana en Cuenca, y D^{na} Teresa
de la Cruz, de Villar de Canas, también en Cuenca, quienes sus padri-

nos D^{no} Eugenio Naldonje y D^{na} Ana Calderon de la Cruz, de esta vicin-
dad, a quienes advertí lo que pertenece al ritual romano, y lo firmo.
Yo Fr^{co} Ciriaco

Ilustraciones 6 y 7: Partida bautismal de Amable Pedro Caballero Cambronero procedente del Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (signatura: AHDS P009070)

Nuada
 Villaz
 n.º 13
 Rosa
 Caballero
 h.º de 2.^º
 el arzobispo
 D.ª Man.ª
 Cambronero.

En día de Diciembre de mil ochocientos con
 cuenta y tres Yo D.º Leonardo Araujo de
 vicario cura de las Par.ªs de S.ª María y
 p.º p.º emite del Campo de esta Ciudad con
 licencia de N.º Sr. Fernando Parascuro cura
 Canonico de la Paroquia de Santa María la
 antigua de la Coruña inclusa en la Santa

Cathedral de Santa de Santiago. Baptismo solemnemente y pose en Santa María a una niña que nació el día primero de dicho mes de mayo de mil ochocientos y tres en el seno de D.º Leonardo Caballero natural de Salamanca de parentesco de D.º y Doña de Francia sucesor de D.º Sr.ª Manuela Caballero natural de Logroño. Padrinos Juan Caballero y Juana Pastanar natural de Salamanca de D.º y Doña y Juana Cantecoron y Juana de la Peña natural de Zamora en la parroquia de Capaña. Puede presentarse para el bautismo sus Padrinos Juan D.º el Sr.º de la Cruz de Bata en Pastoral y Doña Juana de S.ª María de las de esta Ciudad. Testigos. A lo que deviene el presentarse e imprimir sus obligaciones y a lo que se firmo con el cura Canonico de la expresada Paroquia.

Fernando Parascuro = Simón Arufe

Ilustraciones 8 y 9: Partida de bautismo de Rosa Blanca Caballero Cambronero procedente del Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (signatura: AHDS P020282)

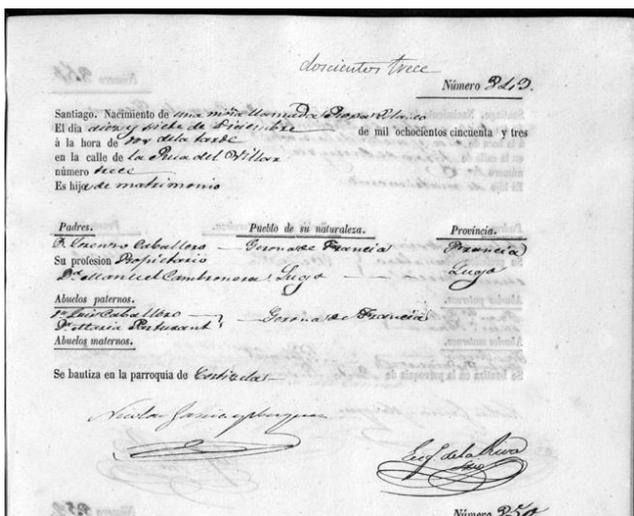


Ilustración 10: Certificado de nacimiento de Rosa Blanca del registro civil de Santiago procedente del Archivo Histórico Universitario de la USC (signatura: A. M. 0747, Reg. 849)

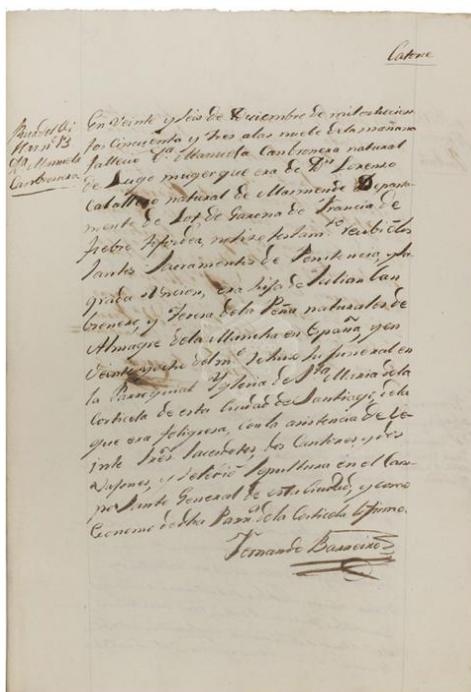


Ilustración 11: Partida de defunción de Manuela Cambronero de la Peña procedente del Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (signatura: AHDS P020287)

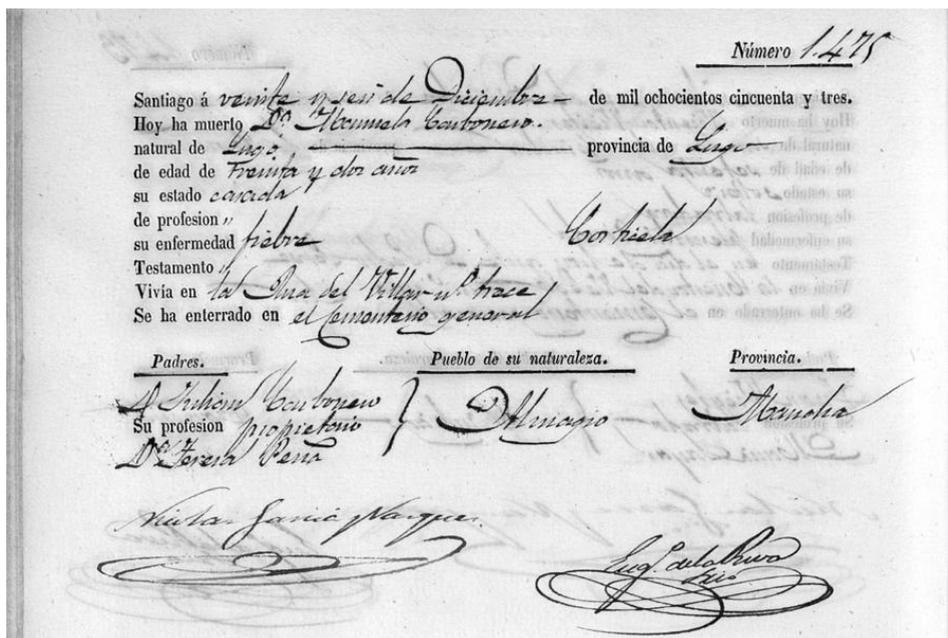


Ilustración 12: Certificado de defunción de Manuela Cambronero del registro civil de Santiago procedente del Archivo Histórico Universitario de la USC (signatura: A.M. 0791)

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Noticias en prensa

- ANÓNIMO (1840-05-09): «Retirados de la provincia de Valladolid», *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, 56, pp. 349-350. Imprenta de Aparicio.
- ANÓNIMO (1848-04-05): «Limpieza de boca», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 157, p. 2. Imprenta de D. José María Alonso.
- ANÓNIMO (1849a-04-28): «Lorenzo Caballero», *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, 51, p. 208. Imprenta de Aparicio.
- ANÓNIMO (1849b-06-21): «Lorenzo Caballero», *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, 74, p. 300. Imprenta de Aparicio.
- ANÓNIMO (1851a-01-16): «Lorenzo Caballero», *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, 7, p. 28. Imprenta de Aparicio.
- ANÓNIMO (1851b-08-20): «Lorenzo Caballero», *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña*, 97, p. 4. Imprenta del Boletín.

- ANÓNIMO (1851c-08-29): «Lorenzo Caballero, cirujano dentista con título español y francés», *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña*, 101, p. 4. Imprenta del Boletín.
- ANÓNIMO (1851d-10-01): «Cambio de domicilio», *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña*, 115, p. 4. Imprenta del Boletín.
- ANÓNIMO (1852a-04-02): «Días de convalecencia», *El Clamor Público. Periódico del Partido Liberal*, 2381, p. 4. Madrid.
- ANÓNIMO (1852b-05-28): «Anuncios», *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña*, 63, p. 6. Imprenta del Boletín.
- ANÓNIMO (1852c-06-23): «Anuncios», *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña*, 74, p. 6. Imprenta del Boletín.
- ANÓNIMO (1852d-06-25): «Anuncios», *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña*, 75, p. 6. Imprenta del Boletín.
- ANÓNIMO (1852e-07-17): «Anuncios», *El Coruñés. Periódico Comercial, Industrial, Agrícola, Marítimo y de Anuncios*, 235, p. 1. Archivo Histórico Municipal de A Coruña.
- ANÓNIMO (1852f-07-24): «Anuncios», *El Coruñés. Periódico Comercial, Industrial, Agrícola, Marítimo y de Anuncios*, 237, p. 1. Archivo Histórico Municipal de A Coruña.
- ANÓNIMO (1854a-01-18): «Gacetilla de provincias», *El Oriente. Periódico Liberal de la Tarde*, 15, p. 3. Imprenta de El Oriente, Madrid.
- ANÓNIMO (1854b-08-22): «El acreditado profesor Dentista D. Lorenzo Caballero», *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, 100, p. 406. Imprenta de Aparicio.
- ANÓNIMO (1861-03-17): «Dentaduras. Fotografía. Óptica», *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, Imprenta de Aparicio, 43, p. 176.

Fuentes de archivo

- ARCHIVO ECLESIASTICO DEL ARZOBISPADO CASTRENSE DE ESPAÑA (1821): *Libro de bautismos*, Libro 436, f. 13v.
- ARCHIVO GENERAL DIOCESANO DE VALLADOLID (1849): *Libro de matrimonios. Parroquia de San Martín y San Benito el Viejo*, Libro 3, f. 102v.
- ARCHIVO GENERAL DIOCESANO DE VALLADOLID (1851): *Libro de bautismos. Parroquia de Santa María la Antigua*, Libro 11, f. 283v.
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (1852): *Libro de bautismos. San Nicolás*, ff. 105r. y v.
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (1853a): *Libro de bautismos. Corticela*, ff. 11r. y v.
- ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (1853b): *Libro de defunciones. Corticela*, f. 14r.
- ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE A CORUÑA (1852a): *Expediente sobre recibimiento y alojamiento de los duques de Montpensier*, AMC. AC. c-966 (7), A Coruña.

- ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE A CORUÑA (1852b): *Libro de nacimientos*, 588, AMC. AC. c-1617.
- ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE A CORUÑA (1852c): *Padrón de habitantes*, AMC. AC. c- 1159.
- ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE A CORUÑA (1853): *Padrón de habitantes*, AMC. AC. c- 1163.
- ARCHIVO HISTÓRICO UNIVERSITARIO USC (1853a): *Libro de nacimientos*, f. 213r.
- ARCHIVO HISTÓRICO UNIVERSITARIO USC (1853b): *Libro de defunciones*, f. 373v.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1840): *Padrón de habitantes*, Tomo único, (16278-0), f. 118r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1842): *Padrón de habitantes*, Tomo II, 16280-0, f. 144r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1843): *Padrón de habitantes*, Tomo único, 16281-0, f. 165r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1844): *Padrón de habitantes*, Tomo I, 16282-0, f. 182r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1845): *Padrón de habitantes*, Tomo único, 16284-0, f. 161r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1846): *Padrón de habitantes*, Tomo II, 16286-0, f. 108r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1847): *Padrón de habitantes*, Tomo único, 16287-0, f. 74v.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1848): *Padrón de habitantes*, Tomo I, 16288-0, f. 71v.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1849): *Padrón de habitantes*, Tomo II, 16291-0, f. 181r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1850): *Padrón de habitantes*, Tomo único, 16292-0, f. 106r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1851): *Padrón de habitantes*, Tomo único, 16293-0, ff. 61r. y 109v.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1855): *Padrón de habitantes*, Tomo único, 16296-0, f. 689r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1856): *Padrón de habitantes*, Tomo único, 16297-0, f. 734r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1864): *Padrón de habitantes*, Tomo único, 16356-0, 33r.
- ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID (1874): *Expediente por el que se acuerda conceder terreno y licencia provisional a Lorenzo Caballero para construir un café o chalet campestre en el Campo Grande*, 770. Valladolid.

Bibliografía de Manuela Cambronero

- BALAGUER, V. (ed.) (1845): *Pensil del Bello Sexo. Colección de Poesías, Novelitas, Biografías, Artículos etc.*, Imprenta de D. M. De Grau, Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1842): *Safira. Drama en cinco actos y en prosa*, Imprenta de Julián Pastor, Valladolid.
- CAMBRONERO, M. (1842-07-22): «Meditación», *El Recreo Compostelano*, 14, pp. 222-223. Imprenta y Litografía de José Núñez Castaño, Santiago de Compostela.
- CAMBRONERO, M. (1842-09-11): «A mi amiga», *El Recreo Compostelano*, 17, pp. 271-272. Imprenta y Litografía de José Núñez Castaño, Santiago de Compostela.
- CAMBRONERO, M. (1843-05-21): «A una rosa marchita», *La Iberia Musical y Literaria*, 21, p. 165. Imprenta de La Iberia Musical, Madrid.
- CAMBRONERO, M. (1844-01-21): «Las comedias caseras», *La Moda. Revista Semanal de Literatura, Teatro, Costumbres y Modas*, 91, p. 2, Imprenta El Comercio, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1844-08-22): «Amor y venganza», *El Polichinela*, 3, pp. 17-18. Establecimiento Literario y Tipográfico de D. Luis de Loma y Corradi y D. Carlos Martínez Navarro, Madrid.
- CAMBRONERO, M. (1844-08-29): «Amor y venganza», *El Polichinela*, 4, pp. 28-29. Establecimiento Literario y Tipográfico de D. Luis de Loma y Corradi y D. Carlos Martínez Navarro, Madrid.
- CAMBRONERO, M. (1844-09-05): «Amor y venganza», *El Polichinela*, 5, pp. 33-34. Establecimiento Literario y Tipográfico de D. Luis de Loma y Corradi y D. Carlos Martínez Navarro, Madrid.
- CAMBRONERO, M. (1844-11-03): «A una sombra», *La Moda. Revista Semanal de Literatura, Teatro, Costumbres y Modas*, 132, p. 3. Imprenta El Comercio, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1845-04-20): «A una clavellina silvestre», *El Nuevo Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 16, p. 5. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1845-06-15): «A don José Casanova», *El Nuevo Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 24, p. 2. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1845-08-17): «Una aventura en el año 41», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 7, pp. 49-50. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1845-08-24): «Despedida», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 8, p. 60. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1845-08-24): «Una aventura en el año 41», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 8, pp. 57-59. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.

- CAMBRONERO, M. (1845-10-19): «A mi sobrina Virginia», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 16, pp. 122-123. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1845-11-09): «A él», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 19, p. 146. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1845-11-23): «A la niña Elvira Muro Salgado», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 21, p. 167. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1846): *El Ramillete. Colección de novelas. Inés*, Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1846-01-11): «Ángel consolador, flor perfumada», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 2, p. 12. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1846-02-15): «Dolor. A mi querida amiga y hermana la poetisa Amalia Fenollosa», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 7, pp. 50-52. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1846-03-08): «A.D.V.M.C», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 10, pp. 74-75. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1846-09-20): «Amor y venganza», *El Espósito. Revista Semanal de Literatura, Ciencias, Artes, Modas y Teatros*, 3, pp. 22-23. Imprenta de la Casa de Misericordia, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1846-09-27): «Amor y venganza», *El Espósito. Revista Semanal de Literatura, Ciencias, Artes, Modas y Teatros*, 4, pp. 30-31. Imprenta de la Casa de Misericordia, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1846-10-04): «Amor y venganza», *El Espósito. Revista Semanal de Literatura, Ciencias, Artes, Modas y Teatros*, 5, pp. 39-40. Imprenta de la Casa de Misericordia, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1846-10-11): «Mi sueño en el bosque», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 2, pp. 11-13. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1846-10-18): «Amor y venganza», *El Espósito. Revista Semanal de Literatura, Ciencias, Artes, Modas y Teatros*, 7, pp. 55-56. Imprenta de la Casa de Misericordia, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1847-01-17): «Improvisación A.E.G.», *El Meteoro: Periódico Semanal de Literatura, Artes, Ciencias, Modas y Teatros*, 16, pp. 93-94. Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, Cádiz.
- CAMBRONERO, M. (1848-02-13): «A una flor seca», *La Esmeralda: Semanario de Literatura*, pp. 18-19. Imprenta de José Mateu Garín, Valencia.

- CAMBRONERO, M. (1848-03-26): «Improvisación en las orillas del Esgueva», *La Esmeralda: Semanario de Literatura*, p. 69. Imprenta de José Mateu Garín, Valencia.
- CAMBRONERO, M. (1848-04-23): «Inés», *La Esmeralda. Semanario de Literatura*, pp. 98-100. Imprenta de José Mateu Garín, Valencia.
- CAMBRONERO, M. (1848-04-30): «Inés», *La Esmeralda. Semanario de Literatura*, pp. 107-109. Imprenta de José Mateu Garín, Valencia.
- CAMBRONERO, M. (1848-05-07): «Inés», *La Esmeralda. Semanario de Literatura*, pp. 117-118. Imprenta de José Mateu Garín, Valencia.
- CAMBRONERO, M. (1848-05-14): «Inés», *La Esmeralda. Semanario de Literatura*, pp. 123-124. Imprenta de José Mateu Garín, Valencia.
- CAMBRONERO, M. (1848-12-24): «La poetisa y la noche», *La Esmeralda: Semanario de Literatura*, pp. 378-379. Imprenta de José Mateu Garín, Valencia.
- CAMBRONERO, M. (1848-12-31): «A mi amiga la señorita doña Luisa Valero», *La Esmeralda: Semanario de Literatura*, p. 389. Imprenta de José Mateu Garín, Valencia.
- CAMBRONERO, M. (1850-04-30): «La monja», *El Sol*, 110, p. 485. Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1850-05-01): «La Renegada», *El Sol*, 111, pp. 499-500. Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1850-05-02): «La Renegada», *El Sol*, 112, p. 503. Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1850-05-03): «La Renegada», *El Sol*, 113, pp. 507-508. Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1850-05-04): «La Renegada», *El Sol*, 114, pp. 511-512. Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1850-05-06): «La Renegada», *El Sol*, 115, p. 515. Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1850-05-07): «La Renegada», *El Sol*, 116, pp. 523-524. Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1850-05-08): «La Renegada», *El Sol*, 117, p. 527. Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1850-09-23): «Leonor y Enrique», *El Sol*, 231, pp. 1083-1084, Barcelona.
- CAMBRONERO, M. (1852a): *Días de convalecencia. Colección de poesías y novelas originales*, Imprenta de don Domingo Puga, A Coruña.
- CAMBRONERO, M. (1852b): *La Renegada. Novela original*, Impr. dirigida por F. Guerrero, México.
- CAMBRONERO, M. (1853-03-12): «La Renegada. Novela original de doña Manuela Cambronero», *Diario de avisos y semanario de las provincias*, 46. Imprenta de Mariano de Briceño, Caracas.
- CAMBRONERO, M. (1853-03-16): «La Renegada. Novela original de doña Manuela Cambronero», *Diario de avisos y semanario de las provincias*, 49. Imprenta de Mariano de Briceño, Caracas.
- CAMBRONERO, M. (1853-03-19): «La Renegada. Novela original de doña Manuela Cambronero», *Diario de avisos y semanario de las provincias*, 52. Imprenta de Mariano de Briceño, Caracas.

- CAMBRONERO, M. (1853-03-23): «La Renegada. Novela original de doña Manuela Cambronero», *Diario de avisos y semanario de las provincias*, 55. Imprenta de Mariano de Briceño, Caracas.
- CAMBRONERO, M. (1853-03-30): «La Renegada. Novela original de doña Manuela Cambronero», *Diario de avisos y semanario de las provincias*, 59. Imprenta de Mariano de Briceño, Caracas.
- CAMBRONERO, M. (1853-04-02): «La Renegada. Novela original de doña Manuela Cambronero», *Diario de avisos y semanario de las provincias*, 62. Imprenta de Mariano de Briceño, Caracas.
- CAMBRONERO, M. (1853-04-06): «La Renegada. Novela original de doña Manuela Cambronero», *Diario de avisos y semanario de las provincias*, 64. Imprenta de Mariano de Briceño, Caracas.
- CAMBRONERO, M. (1861a-04-01): «A La Coruña», *Galicia: Revista Universal de este Reino*, 13, pp. 201-202. Imprenta del Hospicio, A Coruña.
- CAMBRONERO, M. (1861b-06-21): «La mariposa y la tortolilla», *Eco de Euterpe. Periódico Destinado Exclusivamente a los Señores Concurrentes a los Jardines de esta Musa*, 111, p. 82. Imprenta de Narciso Ramírez, Barcelona.
- GÓMEZ DE MIER, J. E. (1851): *Manual de la Literatura Moderna Española en Prosa y Verso para el Estudio de la Lengua Castellana*, Imprenta de J. J. Nobiling, Hamburgo, pp. 135-140.
- LÓPEZ CORTÓN, J. P. (1862): *Álbum de la Caridad: Juegos Florales de La Coruña en 1861, Seguido de un Mosaico Poético de Nuestros Vates Gallegos Contemporáneos*, Imprenta del Hospicio Provincial a cargo de D. Mariano M. y Sancho, A Coruña.

Fuentes secundarias

- ALONSO CORTÉS, N. (1947): *Teatro en Valladolid siglo XIX*, Imprenta Castellana, Valladolid.
- AMOR MEILÁN, M. (1923-02-10): «Biografías Gallegas. CCCX. Manuela Cambro-nero de la Peña», *La Voz de la Verdad*, 4152, p. 1. Lugo.
- ANÓNIMO (1921-12-04): «Hoja Literaria. Los olvidados», *El Ideal Gallego. Diario Católico, Regionalista e Independiente*, 1434, p. 5. A Coruña.
- ANÓNIMO (1926-06-20): «Doña Manuela Cambronero», *Correo de Galicia*, 1065, p. 6. Buenos Aires.
- BRAÑAS, A. (1889): *El Regionalismo: estudio sociológico, histórico y literario*, Jaime Molinas Editor, Barcelona.
- BURGOS, C. de (1919): *Fígaro (Revelaciones, «Ella» descubierta, epistolario inédito)*, Imprenta de «Alrededor del mundo», Madrid.
- C. F. (1926-01-30): «Hoja Literaria. La eminente poetisa gallega D.^a Manuela Cambronero», *El Ideal Gallego. Diario Católico, Regionalista e Independiente*, 2515, p. 5. A Coruña.

- CAMBRONERO, J. (1841-07-27): «Empresa del Canal de Castilla la Vieja», *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, 88, p. 456. Imprenta de Aparicio.
- CAMBRONERO, J. (1850-04-25): «Compañía del Canal de Castilla», *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, 50, p. 208. Imprenta de Aparicio.
- COUCEIRO FREIJOMIL, A. (1951): *Enciclopedia gallega. Diccionario Bio-Bibliográfico de escritores*, Vol. 1 (A-E), Editorial de los Bibliófilos Gallegos, Santiago de Compostela.
- DÍAZ, J. (2008): *Valladolid hace 100 años*, Castilla Tradicional Editorial, Uruëña.
- ESTRAÑI, J. (1919): *Autobiografía*, Librería de la Viuda de Pueyo, Madrid.
- FRONTAURA, C. y M. OSSORIO Y BERNARD (1890): *Diccionario biográfico internacional de escritores y artistas del siglo XIX*, Tomo 1, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, Madrid.
- GONZÁLEZ PAZ, C. A. (2014): *Escritoras na Galicia do século XIX*, Instituto de Estudios Gallegos «Padre Sarmiento», Santiago de Compostela.
- IGLESIAS SEGADE, I. (2025): «Manuela Cambronero», *Álbum de Galicia*, Consello da Cultura Galega. En línea: <https://consellodacultura.gal> [consulta: 18 junio 2025].
- KIRKPATRICK, S. (1991): *Las Románticas: escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*, Cátedra, Madrid.
- KIRKPATRICK, S. (1992): *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Castalia, Madrid.
- MANZANO GARÍAS, A. (1962): «Amalia Fenollosa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, pp. 38-80. Castellón.
- MARTÍN DE LA CÁMARA, E. y L. GARCÍA RIVES (1920): *Catálogo bio-bibliográfico de 1856 escritoras españolas de los siglos XIX y XX (1801-1919)*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, MSS/21086.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. (2020): *Antología de poetas románticas [Selección de textos]*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. En línea: <https://www.cervantesvirtual.com> [consulta: 10 marzo 2025].
- MAYORAL, M. (1990): *Escritoras románticas españolas*, Fundación Banco Exterior, Madrid.
- MAYORAL, M. (1993): «Las amistades románticas: un mundo equívoco», en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente, El siglo XIX*, 4, Taurus, Madrid, pp. 613-628.
- MAYORAL, M. (2008): «Manuela Cambronero», *Galegos = Gallegos*, 2, pp. 169-172.
- MURGUÍA, M. (1862): *Diccionario de escritores gallegos*, J. Compañel-Editor, Vigo.
- MURGUÍA, M. (1888): *España sus monumentos y artes – su naturaleza e historia. Galicia*, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía, Barcelona.
- ZEPEDANO, N. y A. NEIRA DE MOSQUERA (1852): *Relación de la llegada, permanencia y salida de SS.AA.RR. los serenísimos duques de Montpensier en Galicia*, Imprenta y Litografía de J. Rey Romero, Santiago de Compostela.

ÁFRICA EN *LOS DETECTIVES SALVAJES* DE ROBERTO BOLAÑO: Viaje y aventuras

CHARLES DIDIER NOA
University of Ghana

Recepción: 25 de junio de 2025 / Aceptación: 28 de julio de 2025

Resumen: *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, no solo relata viajes y aventuras por las Américas y Europa, sino que también explora espacios africanos, con especial énfasis en Angola y Liberia. Para aprehender este modo de narrar y la manera en que los personajes transitan por diversos contextos culturales, se propone un enfoque basado en una epistemología compleja, que enfatiza una perspectiva transcultural y circular. Este enfoque subraya que, en *Los detectives salvajes*, África personifica el concepto de tierra del viaje y la aventura, en la que se manifiestan ideas como el hambre, la salud, la seguridad, el lenguaje y el espíritu errante. Se infiere que la representación de África en la obra de Bolaño se constituye como un espacio que encarna la negatividad inherente a la existencia humana.

Palabras clave: conciencia, miseria, guerra, muerte, existencia.

Abstract: In his 1998 book *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño not only recounts travels and adventures in the Americas and Europe, but also explores African spaces, with a particular emphasis on Angola and Liberia. To understand this mode of narration and the manner in which the characters move through diverse cultural contexts, an approach based on a complex epistemology, which emphasises a transcultural and circular perspective, is proposed. This approach emphasises that, in *Los detectives salvajes*, Africa is portrayed as the crucible of travel and adventure, where concepts such as hunger, health, safety, language and the wandering spirit find expression. It is posited that the representation of Africa in Bolaño's oeuvre is a manifestation of the inherent negativity in human existence.

Keywords: conscience, misery, war, death, existence.

Introducción

En su obra *Los detectives salvajes* (1998), Roberto Bolaño expone las experiencias de los poetas, Arturo Belano, Juan García Madero y Ulises Lima en su búsqueda de revitalizar el movimiento realvisceralista, así como en la persecución obsesiva de Cesárea Tinajero, poeta y periodista desaparecida. El texto se caracteriza por una fragmentación espacial y una polifonía discursiva, en la que los testimonios de Belano y Lima se entrelazan con los de múltiples personajes —Jacobó Urenda y Simone— que, mediante relatos dispersos, reconstruyen sus viajes y aventuras a lo largo de décadas y múltiples geografías —América Latina, Europa y África—. La distribución geográfica de la trama, que abarca México, Chile, Argentina, España, Francia, Liberia y Angola, no solo refuerza el carácter nómada y detectivesco del texto, sino que también construye un mosaico de perspectivas que dinamiza la búsqueda metaficcional de los protagonistas. Como indica González (2008), esta estrategia narrativa, enmarcada en el ámbito de la construcción de la subjetividad, trasciende lo anecdótico y propone una acumulación de testimonios que posibilita la emergencia de una «identidad ficcional autónoma»¹.

De acuerdo con Zavala, *Los detectives salvajes* encarna la «afirmación de la fuga constante de una generación de poetas marginales latinoamericanos que rechaza voluntariamente su integración normalizada en un proyecto de nación y que toma distancia de la corriente literaria hegemónica» (Zavala, 2015: 28). Subraya que la estructura fragmentaria y descentralizada de la novela opera como un correlato formal de la resistencia poética: al igual que sus personajes, aventureros/viajeros y salvajes, el texto mismo evade las lógicas unificadoras de los discursos nacionalistas y literarios dominantes. Esta estética de la dispersión, según Zavala, no solo refleja la posición periférica de los protagonistas, sino que replica su ética creativa y privilegia la búsqueda errante y la disidencia frente a narrativas lineales institucionalizadas. De este modo, la obra de Bolaño trasciende lo incidental para articular una crítica a los sistemas de poder cultural, donde la «fuga constante», de Zavala, o la «circulación transnacional», de Laera (2019), se manifiesta como una estrategia de supervivencia y, simultáneamente, como un mecanismo de reinención estética en los márgenes.

Como se ha argumentado en las líneas previas, *Los detectives salvajes* de Bolaño encarna una poética del desplazamiento que se manifiesta en: la deslocalización/dislocación geográfica de la conciencia, la construcción de una subjetividad

¹ Señalamos que los esfuerzos de Bolaño por inscribir al personaje —un viajero latinoamericano, nómada y en clave detectivesca— en la dinámica de la desterritorialización responden a lo que Siskind (2019: 216) conceptualiza como una «escritura topográfica de la herida traumática que desnuda el mundo». Esta operación narrativa se articula, además, con su voluntad de apelar a un mosaico de perspectivas para reconstruir subjetividades alternativas. Este gesto puede ser interpretado como una estrategia de superación del «límite melancólico del duelo», concepto desarrollado por Siskind (2019: 216), que se encuentra intrínseco en los espacios regidos por patrones unilineales del imaginario hegemónico.

múltiple, la resistencia crítica al imaginario nacionalista, la búsqueda perpetua de espacios de libertad y la reinención estética de la narrativa. Así pues, este artículo explora la relevancia de la obra de Bolaño en el contexto africano, particularmente en Angola y Liberia, donde los viajes y aventuras de los protagonistas articulan una estética transnacional que oscila entre dos perspectivas analíticas. Por un lado, se presenta una óptica latinoamericana, que interpreta el continente a través de coordenadas culturales y filosóficas propias, y se alinea con la celebración de la heterogeneidad propuesta por Cornejo-Polar (1999) y, por otro, se presenta una epistemología afrodiaspórica², asociada al enfoque «afrogénico» propuesto por Walker (2012), que busca rediseñar las narrativas arraigadas en la praxis africana y sus diásporas.

Por lo tanto, el análisis se estructura en torno a tres ejes conceptuales derivados de las travesías de Belano y Urenda en África. En primer lugar, la tríada abismo-inercia-miseria en Angola se erige como una metáfora del colapso colonial. En segundo lugar, la dialéctica seguridad-libertad en Liberia emerge como un espacio que encarna las paradojas políticas y de los conflictos sociales. Por último, las voces migrantes en Angola y Liberia expresan representaciones de la fractura identitaria y la resistencia desde los márgenes geográficos y simbólicos. A partir de estos tres ejes conceptuales, se demostrará cómo la novela de Bolaño trasciende relatos dispares para convertir el viaje y las aventuras en un dispositivo narrativo crítico. Este acercamiento no solo cuestiona las estructuras de poder coloniales y poscoloniales, sino que también desafía las narrativas distorsionadas mediante una exploración dialéctica que vincula la experiencia africana con las dinámicas latinoamericanas.

La ontología del abismo: inercia y miseria en la construcción de Angola

En el fragmento 25 de *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño teje una aventura o un viaje literario que abarca el sur de África, con especial atención a Angola, y el oeste del continente, donde dirige la mirada hacia Liberia. A lo largo de esta narración, Bolaño despliega dos figuras centrales: Jacobo Urenda, un fotógrafo cargado de misterio, y Arturo Belano, el periodista errante. En la trama narrativa, se observa la incorporación de nuevos personajes que contribuyen al desarrollo de la trama. Entre ellos, se destacan Simone, la esposa de Urenda, un reportero de

² Chucho (2012) plantea los conceptos de «afroepistemología» y «afroepistemotética», centrados en la reivindicación y reconfiguración del pensamiento afrodescendiente como fundamento legítimo para construir saberes desde las experiencias, cosmovisiones y luchas históricas de estos pueblos. Chucho propone una ruptura con las epistemologías eurocéntricas y enfatiza la necesidad de metodologías afroepistemotéticas que surjan de la cotidianidad, los saberes ancestrales y la oralidad. Estas metodologías se reconocen como herramientas válidas y críticas para interpretar la realidad. Pretenden otorgar visibilidad a las voces afrodescendientes y generar marcos teórico-prácticos que respondan a sus contextos socioculturales, a fin de consolidar un paradigma de conocimiento situado, decolonial y comprometido con la transformación social en diálogo con África.

Paris-Match; un conductor local y un colega de la agencia Reuters. No obstante, son Urenda y Belano quienes, con su peso narrativo y su complejidad psicológica, se erigen como los ejes de este pedazo de texto, y trascienden lo accesorio para encarnar las contradicciones y búsquedas que definen la ontología del abismo³ en la novela.

Jacobo Urenda, rue du Cherche Midi, París, junio de 1996. Es difícil contar esta historia. Parece fácil, pero si rascas un poquito te das cuenta enseguida de que es difícil. Todas las historias de allá son difíciles. Yo viajo a África por lo menos tres veces al año, generalmente a los puntos calientes y cuando regreso a París me parece que todavía estoy soñando y me cuesta despertar, aunque se supone, al menos en teoría, que a los latinoamericanos el horror no nos impresiona tanto como a los demás (Bolaño, 1998: 555).

En este fragmento, Jacobo Urenda plantea que su historia personal funciona como un reflejo de las complejidades y los impedimentos históricos que definen el contexto africano, en contraste con el latinoamericano. A través de su discurso, aborda la complejidad inherente a la construcción de puentes entre las narraciones de ambos espacios geográficos. A primera vista, estas narraciones pueden parecer dispares, pero un análisis exhaustivo revela la intrincada trama que las une, caracterizada por violencias compartidas, aunque no repetibles. Urenda no se limita a examinar esta conexión fracturada, sino que profundiza en la naturaleza elusiva de la verdad y en cómo la memoria, obstruida por el trauma, se fragmenta en relatos discontinuos. Urenda sostiene que la experiencia latinoamericana se encuentra atravesada por una violencia constitutiva que resiste las representaciones lineales, un fenómeno que encuentra eco en su observación sobre África: «todas las historias de allá son difíciles» (Bolaño, 1998: 555). Esta analogía no solo subraya el peso de un pasado turbulento, sino que enfatiza la responsabilidad ética de confrontarlo ante nuevas realidades. De este modo, el diálogo entre las dos geografías mencionadas anteriormente mantiene una tensión intrínseca e insuperable: la incapacidad de evadir las secuelas históricas, aun cuando se intente trasladarlas a escenarios aparentemente ajenos: la experiencia vivida y la inevitabilidad de la experiencia similar en el nuevo contexto. De esta manera, el viaje a través de África adquiere, en este marco, un doble significado: emerge como un acto de resistencia contra el olvido de la identidad latinoamericana y, simultáneamente, como una empresa arriesgada que transforma el viaje en una metáfora de la aventura existencial.

³ Este apartado retoma la «necropolítica» de Mbembe (2003), donde la ontología del abismo surge como condición existencial que reduce la vida humana a materia desechable bajo regímenes políticos que instrumentalizan la muerte. Dicha ontología se materializa en la fusión liminal entre vida y no vida (esclavitud, ocupación colonial, miseria e inercia), mediante la cual se transforman cuerpos y territorios en zonas de sacrificio gestionadas por poderes difusos. En el contexto angoleño, esta precariedad radical anula la capacidad de acción de las personas y sitúa la existencia en un umbral de aniquilación permanente, donde las soberanías locales y los actores transnacionales deciden quién es arrojado al vacío a través de redes extractivas y discursos programados.

En su discurso, Urenda relata su experiencia personal como viajero entre el continente africano y París, y establece contrastes tanto geopolíticos como psicológicos. Los recorridos por los denominados «puntos calientes» (Bolaño, 1998: 555) de África, espacios percibidos como focos de tensión y conflicto, se yuxtaponen a su regreso a París, donde prevalece una persistente sensación de «estar soñando». Esta dualidad refleja un desarraigo existencial; la vivencia de habitar tierras incógnitas, alejadas de un hogar tangible y de una identidad clara⁴. La afirmación de que «a los latinoamericanos el horror no nos impresiona tanto como a los demás» (1998: 555) puede interpretarse desde dos ángulos: por un lado, se ironiza sobre el estereotipo de una resiliencia forzada, producto de la exposición histórica a la violencia y, por otro, se denuncia la alienación de quienes asimilan dicho discurso como parte de su identidad. Así, Urenda no solo cuestiona la normalización del horror, sino que señala que esta supuesta inmunidad es, en realidad, una «cicatriz colectiva» (Grecco y Crescentino, 2021). De este modo, el fragmento analizado entrelaza lo individual y lo histórico, el viaje físico y la experiencia subjetiva, y revela cómo la identidad latinoamericana oscila entre el desgarramiento de una memoria traumática, arraigada en contextos como el angoleño, y la dificultad de articularla en escenarios de violencia extrema.

El encuentro entre Jacobo Urenda y Arturo Belano en Angola refleja el vínculo enigmático que une a dos viajeros latinoamericanos en un contexto de desintegración social⁵. Las coincidencias biográficas, como fechas de nacimiento cercanas, el exilio político de sus países de origen y la admiración compartida por Cortázar y Borges, «nos gustaba Cortázar, nos gustaba Borges» (Bolaño, 1998: 556), delimitan una identidad transnacional forjada en el desarraigo. Sin embargo, esta camaradería se sustenta menos en las palabras que en los silencios. Urenda enfatiza «que no nos felicitamos mutuamente» (1998: 556), señalando que el reconocimiento mutuo se arraiga la melancolía, no en la celebración. La oración «los dos hablábamos un portugués que de ahí te quiero ver» (1998: 556), que alude a una comunicación pragmática y fragmentaria, simboliza la condición de improvisadores perpetuos de ambos personajes. Como supervivientes, navegan entre lenguas (español y portugués) y geografías, África, Europa y América Latina, y encarnan

⁴ Para una mejor comprensión de este punto, es necesario recurrir al ensayo de Segato (2002), en el cual se critica el pluralismo global por su tendencia a homogeneizar las identidades bajo un discurso de diversidad que no refleja la realidad. Por consiguiente, se hace necesario establecer una distinción entre alteridades históricas, conformadas en procesos nacionales específicos, con fracturas sociales únicas, e identidades políticas generadas por agendas globales que imponen categorías estandarizadas para la reivindicación de derechos. Segato advierte que las alteridades históricas, promovidas por agentes transnacionales, borran las particularidades locales y perpetúan jerarquías bajo una apariencia de inclusión.

⁵ Retamal (2020) describe el contexto de Angola durante el período de guerra civil como un abismo de inercia y miseria, que refleja la desarticulación del discurso nacional y los malentendidos sociales. Además, destaca que el texto de Pepetela, titulada *A Geração da Utopia*, retrata una «Angola decadente», en la que los ideales y los esfuerzos nacionales están fragmentados, lo que se traduce en el perpetuo empeño de la población por definir su identidad frente a la devastación y el sufrimiento.

la precariedad de quienes habitan márgenes culturales. Esta dinámica retrata a una generación marcada por el colapso de los proyectos revolucionarios, donde el abismo trasciende lo existencial para volverse geopolítico. Urenda y Belano personifican al aventurero o viajero latinoamericano, un sujeto cuya identidad se define por la riqueza cultural y el desencanto, pero que habita espacios, como la Angola del relato, donde predominan la inercia y el estancamiento. Angola, en este sentido, opera como un espejo distorsionado que refleja, con crudeza, las frustraciones de un continente atrapado entre la memoria de la lucha y la imposibilidad de redención⁶.

La caracterización de Angola como un país «al borde del abismo o del colapso» (Bolaño, 1998: 556) se erige como una metáfora polisémica, que refleja no solo la inestabilidad de una nación, sino también la fractura de un continente y, por extensión, de un mundo, herido por el legado colonial y la violencia fratricida entre pueblos hermanos. Este «abismo o colapso» trasciende lo político para adquirir una dimensión ontológica, simbolizando la desolación existencial que permea tanto al territorio angoleño como a las vidas de Urenda y Belano, suspendidas entre la fuga y la resistencia. La divergencia fundamental entre ambos personajes radica en su capacidad de movilidad geográfica. Urenda, en su rol de fotógrafo de la «Agencia la Luna» (1998: 556), posee la posibilidad de retornar a París, un entorno caracterizado por su relativa seguridad, mientras que Belano se encuentra confinado en una triada de colapsos, entre Angola, Chile y México. Esta dicotomía manifiesta una jerarquía del viaje y la aventura. Urenda personifica al observador externo, aquel que documenta el horror sin experimentar una fusión con el mismo; en contraste, Belano se disuelve en el paisaje del horror y su destino evoca el de los poetas malditos que habitan las grietas de la historia. Este contraste, que trasciende la mera oposición de caracteres, se erige como una crítica implícita de Bolaño hacia las perspectivas externalistas predominantes sobre África, las cuales reducen el continente a estereotipos como el «abismo» o la «inercia de la noche de Luanda» (1998: 556). Al situar a Belano dentro del colapso, el alter ego del autor, Bolaño desestabiliza la posición privilegiada del intelectual que narra desde la distancia y cuestiona así las narrativas simplistas que reducen lo africano a un simple escenario de tragedia y exotismo.

El relato, en su funcionamiento, emerge como una exploración de la resonancia del trauma histórico latinoamericano en otras geografías marcadas por el

⁶ Para ilustrar este apartado, se puede recurrir a la lectura de Hoyos (2023) de *2666*, de Bolaño, en la que se identifica cómo la obra expone las jerarquías hegelianas occidentales, particularmente al representar África como un espacio mítico vinculado al caos y la muerte. No obstante, si bien Hoyos indica que la novela subvierte parcialmente dicho imaginario mediante la ironía y la parodia, su interpretación reproduce simultáneamente estereotipos coloniales. Esta hipótesis se ve refrendada por la presentación de los personajes y escenarios africanos y asiáticos de manera caricaturesca o genérica, lo que evidencia los límites de su imaginación geopolítica. A pesar de que la obra de Bolaño ha inspirado a autores africanos como Mbougarr Sarr (en *La plus secrète mémoire des hommes*), la recepción entusiasta de su narrativa contrasta con estas representaciones superficiales, que perpetúan una visión eurocéntrica y colonialista del África o «Sur Global».

sufrimiento colectivo. Por un lado, la figura de Belano, condenado a habitar el abismo, encarna la idea de que el colapso no es un evento puntual, sino un estado perpetuo para quienes carecen de un hogar al cual regresar y, por otro, Urenda, inmerso en un dilema ético-moral, se debate entre la posibilidad de retornar a París y la de continuar documentado el horror para fines periodísticos. Este dilema se centra en la cuestión de si la captura de imágenes constituye una forma de denuncia, o una explotación del dolor ajeno. El desplazamiento de ambos en Angola, si bien motivado por una labor profesional, se asemeja a una aventura debido al paisaje caótico que los rodea. Sin embargo, resulta notable que, a pesar de establecer paralelismos entre la realidad política angoleña y latinoamericana, los personajes omiten deliberadamente cualquier referencia al legado filosófico y literario del país. Esta exclusión resulta paradójica, pues una revisión crítica revela que la producción intelectual angoleña no solo es comparable a la de figuras como Borges y Cortázar, sino que dialoga directamente con las contradicciones poscoloniales que ambos autores latinoamericanos exploran⁷. La enmienda de esta omisión posibilitaría la deconstrucción del estereotipo de Angola como un mero escenario de caos, reconociendo, en su lugar, su capacidad como espacio en el que la expresión artística resiste ante el colapso.

En su análisis retrospectivo, Jacobo Urenda identifica una ambigüedad esencial en el comportamiento de Belano, manifestada en la coexistencia paradójica de su obsesión por la muerte y su férrea voluntad de supervivencia. En oposición a esta interpretación existencial, la pareja de Urenda, Simone, propone una perspectiva diametralmente opuesta y atribuye las acciones de Belano a un «espíritu aventurero» (Bolaño, 1998: 559), caracterizado por la audacia temeraria. Urenda sugiere que la determinación de Belano para desempeñarse laboralmente en Angola se basa en la búsqueda de una «muerte bonita» (1998: 558), conceptualizada como un enfrentamiento ritualizado con lo inevitable. Simone, por su parte, reinterpreta este mismo impulso como materialización de un ideal romántico de aventura. Sin embargo, ambos comparten una fascinación por lo marginal y lo impredecible del viaje y la aventura de Belano. Al evocar el escenario africano como marco para «historias raras» (1998: 559), Urenda y Simone destacan cómo este viaje/aventura simboliza la búsqueda constante de experiencias que trascienden lo convencional, propias de una conciencia que rechaza el conformismo. La representación de la muerte en el enigmático paisaje de Angola adquiere así una dimensión metafísica y opera como un reflejo de las obsesiones humanas al entrelazar la lógica del camino con interrogantes existenciales sobre el destino individual y colectivo.

⁷ Como señala Fonseca (2021), la literatura angoleña, si bien predominantemente centrada en la poesía, muestra una conexión significativa con la identidad nacional y la expresión cultural. No obstante, se destaca que la manifestación filosófica de esta literatura se refleja en la búsqueda de una voz propia y auténtica, que desafía las narrativas coloniales y celebra la riqueza cultural, que abarca desde la tradición oral hasta la escritura, así como la diversidad antropológica de Angola. Además, Fonseca destaca las contribuciones de figuras literarias de renombre como Agostinho Neto, Pepetela y Luandino Vieira, quienes han ejercido una influencia notable en el desarrollo de la literatura angoleña.

«No tardé en comprender que había aprendido la jerga, el argot de aquellas tierras en donde la vida no valía nada y que en el fondo era la única llave —junto con el dinero— que servía para todo» (Bolaño, 1998: 561). En este pasaje, Urenda condensa una revelación desilusionada: Belano ha asimilado el sistema lingüístico de una sociedad que reduce la existencia a transacciones pragmáticas, donde la vida humana se despoja de valor trascendente. Para Urenda, el dominio de dicha «jerga» y la posesión de capital emergen como mecanismos duales e imprescindible para operar en un sistema regido por la deshumanización. La reflexión aquí presentada trasciende lo accesorio al articular un desarraigo ontológico que permea el contexto angoleño. Urenda expone la lógica perversa que aprisiona a Bela y argumenta que, en los espacios donde «la vida no valía nada» (1998: 661), el lenguaje marginal, la «jerga», y el dinero son los únicos elementos vigentes. Se destaca que la supervivencia se reduce a un juego de códigos y recursos, borrando cualquier rastro de ética o dignidad. Este planteamiento refuerza la visión del paisaje africano como un no-lugar, una utopía, absurdo, dominado por la violencia estructural, la precariedad material y la alienación existencial. Angola emerge, así como una paradoja fundacional, manifestando una coexistencia entre el destino de expediciones comerciales y aventuras trascendentales, y una realidad cotidiana impregnada de una filosofía nihilista profundamente arraigada. El territorio, en su naturaleza reflexiva, funciona como un espejo distorsionado que refleja la complejidad de la condición humana, donde lo empresarial y lo existencial colisionan, revelando la futilidad de la búsqueda de sentido en un contexto que sistemáticamente lo anula.

El colapso dual: inseguridad y falta de libertades en Liberia

Burgos (2009: 123) analiza la obra de Bolaño como una estructura en la que la violencia se manifiesta de manera dual, denominándola «violencia fundadora o mítica» debido a su capacidad para desestabilizar órdenes establecidos y, simultáneamente, establecer nuevas estructuras sociopolíticas. Este fenómeno no se reduce a lo meramente destructivo, ya que Burgos enfatiza su carácter paradójicamente constructivo, pues el discurso violento actúa como agente catalizador de regeneración simbólica y reconfiguración de poder. Esta dialéctica entre horror y orden encuentra un correlato en el tratamiento de la libertad en *Los detectives salvajes*. Campo (2015: 85) propone que la libertad en la novela se define por la resistencia activa a los sistemas de dominación, encarnada en lo que conceptualiza como «subjetividad rimbaldiana»: una rebeldía poética inspirada en Arthur Rimbaud, donde la evasión física (desapariciones, vagabundeo) se traduce en una metáfora de libertad epistemológica. Los personajes, al denegar identidades estables y aventurarse en lo liminal, personifican una indagación existencial que subvierte las taxonomías impuestas por la modernidad. La libertad, por lo tanto, no se limita a un acto político, sino que se materializa a través de un proceso de

desaprendizaje de lo normativo, otorgando prioridad a la experiencia nómada como método para redefinir la existencia desde las fisuras y los márgenes. Ambos enfoques, la violencia regeneradora de Burgos y la libertad como fuga en Campo, convergen en una crítica a la estabilidad ilusoria de los sistemas hegemónicos en Bolaño. En este apartado, se aborda la violencia mítico-simbólica en la obra de Bolaño, la cual se caracteriza por su capacidad para fracturar la libertad y la seguridad, así como por desafiar las convenciones narrativas establecidas. Asimismo, se examina el modo en que Bolaño recurre a la subjetividad rimbaldiana como estrategia de exploración de los intersticios culturales y sociales, con el propósito de imaginar modos alternativos de habitar el mundo.

De lo expuesto, se desprenden dos ejes centrales en la expresión de Bolaño: la violencia y la subjetividad. Es pertinente señalar que la violencia presente en el discurso adopta una orientación fundacional en relación con un nuevo orden político, mientras que la libertad se articula mediante una subjetividad constructiva y disruptiva. Esta perspectiva establece, en cierta medida, los fundamentos para interpretar el espacio liberiano, caracterizado por una sensación de precariedad y restricción de libertades. En consecuencia, se plantea la siguiente interrogante: ¿la representación de Bolaño sobre dicho espacio encarna un discurso fundacional e innovador o, por el contrario, configura un escenario carente de vitalidad, regido por el absurdo? La ambivalencia se profundiza al considerar que el autor, como señala Reinoso (2012: 98), opera en «el territorio de lo marginal o liminal», lo cual tensiona su mirada entre lo fundante y lo decadente.

Jacobo Urenda llega a «Monrovia en abril de 1996» (Bolaño, 1998: 561) a bordo de un «barco» humanitario destinado a evacuar a ciudadanos europeos de una ciudad descrita como un «agujero» (1998: 562). Este dispositivo de auxilio, concebido para la asistencia a poblaciones en zonas de conflicto, trasladada a Urenda y a otros compatriotas a un escenario de precariedad. Tras su llegada, son retenidos en la sede diplomática estadounidense, donde esperan un salvoconducto para abandonar el país. Esta circunstancia revela la ruptura del tejido social liberiano, un escenario de violencia sistemática que agrava la seguridad y anula la autonomía individual. Es pertinente observar que la metáfora del «agujero» trasciende lo geográfico para simbolizar una ausencia radical de la felicidad. Al operar en niveles emocionales y existenciales, evoca no solo la pérdida de un orden esencial, sino también un vacío que permea tanto a los liberianos como a los emigrantes, es decir, un deseo incumplido y una incompletitud que corroe toda noción de estabilidad⁸. En este sentido, Monrovia emerge como un espacio de ruptura con lo

⁸ Kieh (2004) argumenta que el conflicto bélico en Liberia (1989-1997) no solo ha agudizado la inestabilidad interna, sino que erosiona la confianza ciudadana en la posibilidad de alcanzar la libertad. Este fenómeno fortalece la hipótesis que sugiere que la confrontación, motivada por una convergencia de factores históricos, políticos, económicos, culturales y sociales, ha propiciado la rápida desintegración del aparato estatal. La violencia generalizada y el vacío de autoridad han precipitado el colapso de las instituciones y los mecanismos gubernamentales, los cuales demuestran

urbano convencional, donde la normalidad se desvanece y la plenitud se transforma en quimera. La ciudad, en su condición liminar, desafía las expectativas de habitantes y foráneos, y encapsula un drama colectivo, marcado por lo absurdo y la desarticulación de lo cotidiano.

«Un grupo de soldados liberianos, ninguno de los cuales tenía veinte años, nos escoltó hasta una casa de tres pisos [...]» (Bolaño, 1998: 562). Este fragmento sintetiza con crudeza el ciclo de violencia que ha desgarrado Liberia, ejerciendo un impacto corrosivo en los sectores más desprotegidos de la sociedad, en particular los jóvenes⁹. El enunciado «ninguno tenía veinte años» expresa la precocidad traumática de estos jóvenes, así como una dinámica perversa en la que la desesperanza y la ausencia de horizontes vitales impulsan el reclutamiento forzado de menores. En este contexto, la guerra se sirve de las debilidades estructurales tales como la coerción, la privación económica y la falta de alternativas para convertir a menores de edad en agentes involuntarios de su propia destrucción. La violencia, al comprometer la integridad de la estructura social y familiar, no solo priva a los adolescentes de su infancia, sino que también los convierte en actores activos del conflicto, desempeñado simultáneamente los roles de victimarios y víctimas. Así, el reclutamiento de menores no solo emerge como un subproducto de la guerra, sino que también se manifiesta como un mecanismo que perpetúa la inseguridad y anula cualquier posibilidad práctica de emancipación.

También el análisis de los discursos empleados por Urenda y sus colegas durante su gira por el interior de Liberia revela un repertorio léxico cargado de expresiones despectivas tales como «pobres negros» (Bolaño, 1998: 566), «mujer flaca» (Bolaño, 1998: 569), «este continente dejado de la mano de Dios» (Bolaño, 1998: 572), que operan como dispositivos retóricos para reforzar una narración de abyección estatal. Estas formulaciones no solo activan estereotipos raciales, corporales y geopolíticos, sino que cristalizan una mirada colonial implícita, especialmente durante las interacciones con comunidades locales y el posterior

ser incapaces de frenar la escalada del conflicto. El punto crítico de dicha ruptura se materializa con la captura y posterior ejecución del presidente Doe en 1990, episodio que simboliza el derrumbe definitivo del Estado liberiano. En su lugar, surgen estructuras de poder alternativas, como el Frente Patriótico Nacional de Liberia (NPFL, por sus siglas en inglés), liderado por Taylor, que capitaliza el vacío institucional. El conflicto bélico, propiciado por la insaciable ambición desmedida de los líderes militares por ejercer tanto el poder y como el control de los recursos económicos, ha sumergido al país en un caos sistemático. Este escenario no solo ha ocasionado la devastación de las infraestructuras físicas, sino que también extingue cualquier expectativa de estabilidad y proyecto colectivo hacia la libertad, y consolida así un legado de desesperanza en la psique nacional.

⁹ De acuerdo con Ellis (1995), los jóvenes combatientes (en su mayoría adolescentes) que han participado en el conflicto liberiano se distinguen por una estética perturbadora, caracterizada por el uso de indumentaria femenina, accesorios excéntricos y, en numerosos casos, una edad tan temprana que confiere a la violencia un carácter grotesco y surrealista. Estas particularidades no pueden ser consideradas meras anécdotas, sino que se expresan como símbolos de una deshumanización meticulosamente orquestada. Agrupados en las denominadas «Small Boy Units», un eufemismo paramilitar para escuadrones infantiles, estos menores han sido moldeados por la lógica de la crueldad, internalizando códigos bélicos que normalizan la brutalidad como un ritual cotidiano.

retorno de los emigrantes a la capital, guiados por un chófer nativo. La denominación «pobres negros», por ejemplo, trasciende lo meramente descriptivo para proyectar una ontología de la dependencia, en la cual los liberianos son representados como sujetos reducidos a la mera supervivencia, eternos receptáculos de una caridad condicionada. Paralelamente, la alusión a la «mujer flaca» sintetiza una doble victimización: por un lado, la precariedad física como metáfora del desgaste bélico; por otro, la feminización de la fragilidad nacional, donde el cuerpo femenino encarna el emblema de una sociedad desnutrida, tanto material como simbólicamente. El enunciado culminante, «continente dejado de la mano de Dios» (1998: 574), no solo seculariza el imaginario religioso, sino que consagra a África como un territorio de exilio teológico. En el caso particular de Liberia, emerge como un no-lugar metafísico, donde la ausencia de lo divino justifica el abismo político. Esta construcción discursiva patologiza la desesperación y naturaliza la idea de un destino ineludible y sin intervención celestial en el que el país queda condenado a un perpetuo estado de orfandad histórica.

La enunciación de voces migrantes como forma de resistencia transfronteriza

En *Los detectives salvajes*, el espacio narrativo se construye a partir del viaje, la aventura y el abismo, pero también mediante la inercia y la incertidumbre que marcan la existencia de sus personajes. La obra no solo traza geografías, como las tierras africanas de Angola y Liberia, sino que otorga protagonismo a las voces migrantes que las habitan, convirtiendo el desplazamiento en un eje central de su identidad y su discurso (Mbembe, 2023). Hablamos de voces migrantes porque los personajes de Bolaño relatan sus viajes y aventuras por África, especialmente por Angola y Liberia. Por un lado, está Jacobo Urenda, un fotógrafo argentino afincado en París que se adentra en el continente en busca de fotografías que capturen su esencia y, por otro, Arturo Belano, un periodista chileno en constante movimiento, que persigue historias con las que revitalizar una línea editorial agotada. Como señala Badano (2012), los personajes de Bolaño encarnan la figura del «migrante marginal» ya que son seres condenados a habitar la «periferia» de un sistema opresivo, cuya única forma de resistencia es la búsqueda obsesiva de horizontes abiertos. Esta lucha existencial se manifiesta a través de prácticas como el periodismo y la fotografía, que se convierten en actos de rebelión contra el encierro. En este sentido, las voces de Urenda y Belano representan experiencias nómadas que trascienden las fronteras físicas y simbólicas de sistemas nacionales opresivos, ya sean argentinos, chilenos, angoleños o liberianos. Cabe destacar que este movimiento perpetuo se configura como un acto de resistencia política y una búsqueda existencial de libertad, donde el viaje y la aventura se convierten en una forma de liberación.

Al contrastar París y África en su expresión, Urenda plantea una dicotomía significativa: «París es distinto. La gente se aleja, la gente se va empequeñeciendo, y

uno tiene tiempo, aunque no quiera, de decirle adiós. En África no, allí la gente habla, te cuenta sus problemas, y luego una nube de humo se los traga y desaparece» (Bolaño, 1998: 556-557). Si bien este discurso reproduce una cierta mirada colonial al equiparar una metrópolis europea con la vastedad de un continente, el texto revela símbolos opuestos: París emerge como el espacio del silencio fracturado, la desconexión, la frialdad social, mientras que África se presenta como el territorio de la comunicación auténtica y el intercambio humano. Se destaca que el emigrante busca escapar de la hostilidad ambiental parisina para refugiarse en las geografías africanas, donde percibe que subsisten formas de sociabilidad primigenias y una relación más visceral con la existencia, aunque no exenta de crudeza.

En el siguiente fragmento, Urenda describe la visión experimentada tras la pérdida del rastro de Belano en Angola y el posterior reencuentro con éste en Liberia, acontecido meses después:

Físicamente estaba más flaco que en Angola, de hecho, estaba en los huesos, pero su apariencia no era enfermiza sino saludable o eso me pareció a mí en medio de tanta muerte. Tenía el pelo más largo, probablemente se lo cortaba él mismo, y la ropa era la de Angola, solo que infinitamente más sucia y estropeada. No tardé en comprender que había aprendido la jerga, el argot de aquellas tierras en donde la vida no valía nada y que en el fondo era la única llave —junto con el dinero— que servía para todo (Bolaño, 1998: 560-561).

En este fragmento, Urenda retrata a Belano como un individuo frágil, pero que, de manera paradójica, disfruta de una salud impecable en un territorio asolado por conflictos. Según su relato, la apariencia de Belano sugiere un personaje que se afeita de manera autónoma y aparentemente utiliza las mismas prendas al trasladarse entre Angola y Liberia. Este rasgo se manifiesta en su inclinación a utilizar vestimentas en condiciones de deterioro y suciedad, las cuales evocan la indumentaria característica de su lugar de procedencia más reciente, Angola. Urenda añade que el estilo de Belano refleja al emigrante que adopta la lengua local como herramienta vital, incluso más que la supervivencia misma, pues es este dominio lingüístico el que le brinda acceso a oportunidades en esa región de África.

Se observa que la mirada de Urenda sobre Belano, dos emigrantes que se reflejan en un espejo fracturado, revela una cartografía mental plagada de distorsiones: por un lado, una conciencia geográfica distorsionada¹⁰ y, por otro, una conciencia

¹⁰ En mi artículo «Cubanidad, exiliado y artista en *La memoria del agua* de Héctor Santiago» (Noa, 2023), propongo que la «conciencia geográfica» se articula mediante narrativas ficcionales que delinear y materializan una identidad transnacional o fronteriza. Esta conciencia actúa como un dispositivo discursivo mediante el cual el emigrante o exiliado reconfigura críticamente las prácticas históricas y las rutinas cotidianas de la nación de origen, transformándolas en un archivo simbólico de resistencia. En universo narrativo de Bolaño, sin embargo, esta conciencia adquiere un matiz dislocado porque los países de acogida son representados no como meros escenarios, sino como geografías corrompidas y hostiles, espacios donde la alteridad se traduce en una amenaza existencial.

lingüístico-mercantilista. La conciencia geográfica sesgada se manifiesta en la concepción del emigrante, que interpreta el espacio angoleño-liberiano como una realidad deformada y estereotipada, capaz de engendrar un personaje mimético. Esta visión refuerza la noción de individuos caracterizados por su pobreza y fragilidad intrínsecas, cuya condición parece trascender su ubicación geográfica. En lo que respecta a la conciencia lingüístico-mercantilista, el discurso del emigrante refleja una percepción en la que se reduce el aprendizaje de idiomas a una mera herramienta comercial, justificando así su permanencia en dichos territorios. Para dichos individuos, la vida se reduce a una aventura pragmática, en la que el dominio de la lengua vernácula se erige como un elemento esencial para garantizar la supervivencia. Angola y Liberia emergen, así como espacios fantasmagóricos, regiones donde lo humano se desdibuja entre la esterilidad y lo monstruoso.

Brownsville, una aldea liberiana pequeña y marginal, se presenta como el escenario de un reencuentro conflictivo en el que la angustia de Urenda y Belano trasciende lo personal, y es síntoma de una condición liminar, propia de quienes habitan entre fronteras geográficas y psicológicas fragmentadas.

Por un momento mis nervios casi me traicionaron. Creo que Belano se dio cuenta y me palmeó la espalda y luego dijo mi nombre. Después nos estrechamos las manos. Las mías, lo noté con horror, estaban sucias de sangre. Las de Belano, y esto también lo percibí con una sensación parecida al horror, estaban inmaculadas (Bolaño, 1998: 571-572).

Este fragmento refleja el trauma que sufre Urenda tras la muerte del reportero italiano Luigi, abatido a tiros por un desconocido dentro del Chevy. Belano, el periodista chileno con el que se ha cruzado antes en Luanda y Kigali, intenta reconfortarle en ese momento tan devastador. Al estrecharse las manos, se percatan de que sus manos llevan la huella de la sangre: las de Urenda están ensangrentadas y las de Belano, limpias, pero igualmente simbólicas. Ese contraste no solo subraya el horror vivido en las aldeas liberianas, sino también la culpa, la complicidad y la extraña solidaridad que surge entre quienes sobreviven a lo indecible. Se destaca que el emigrante, Urenda, narra los horrores vividos durante su travesía por Liberia y articula un discurso que oscila entre la justificación de su supervivencia y la representación simbólica del trauma. Por un lado, a pesar del temblor y las manos «sucias de sangre», vestigios físicos del conflicto armado, insiste en explicar su existencia como resistencia —«una canción de Atahualpa Yupanqui» (Bolaño, 1998: 574)— frente al horror que ha padecido en su tierra natal, Argentina; por otro, su compañero Belano, testigo de los mismos horrores, trasciende lo literal: la sangre, en él, ya no es mera huella de culpa o sufrimiento, sino un lenguaje cifrado, una metáfora que condensa la memoria colectiva liberiana o chilena

Se destaca que la distorsión percibida en dichos territorios no constituye un fenómeno pasivo porque opera como un lente distorsionante que simboliza las tensiones irresueltas entre pertenencia y el desarraigo del personaje.

de lo vivido. Esta dualidad revela las estrategias heterogéneas mediante las cuales los emigrantes latinoamericanos procesan lo innombrable: uno se aferra a la crudeza del hecho, el otro lo sublima en símbolo, pero ambos están atrapados en la misma conciencia geográfica de la aventura.

Conclusiones

La representación de África en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño emerge como un espacio simbólico en el que convergen diversas dimensiones críticas, entre las que se incluyen la reflexión sobre el legado del colonialismo, la exploración del trauma histórico, la resistencia estética, las aventuras y los viajes antropológicos. A través de Angola y Liberia, Bolaño no solo retrata la miseria, la violencia y el abismo existencial, sino que vincula estos elementos con las heridas compartidas entre América Latina y África, y desafía las narrativas distorsionadas que simplifican ambas geografías. Los personajes Urenda y Belano, en su condición de migrantes marginales, encarnan la tensión entre la observación distante y la inmersión en el horror, y revelan cómo la literatura cuestiona las miradas estereotipadas, mientras expone las cicatrices de sistemas opresivos transnacionales.

El enfoque metodológico transcultural y circular empleado en el análisis permite desentrañar la expresión filosófico-literaria de la obra e integra perspectivas latinoamericanas y afrodiaspórica para destacar conexiones y fricciones entre ambas tradiciones. Este acercamiento no solo enriquece la interpretación del texto de Bolaño, sino que también subraya la importancia de establecer conexiones entre literaturas del Sur global desde epistemologías de la vecindad y evitar esencialismos. Por ello, el artículo propone una reflexión sobre el papel de la literatura en la deconstrucción de imaginarios coloniales y en la articulación de voces migrantes que resisten desde los márgenes. No obstante, resulta imperativo continuar debatiendo sobre la forma más adecuada de abordar la escritura sobre realidades complejas sin incurrir en simplificaciones históricas, así como sobre la necesidad de ampliar los diálogos entre las literaturas del Sur global con el propósito de reconstruir narrativas más inclusivas y críticas. En última instancia, el texto de Bolaño, analizado desde esta perspectiva, emerge como un testimonio literario que demuestra cómo el arte puede constituir un acto de resistencia y reinvención frente a las fracturas de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- BADANO, C. M. (2012): «Roberto Bolaño: la estética polifónica del multiculturalismo», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, pp. 513-518.

- BOLAÑO, R. (1998): *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona.
- BURGOS, C. (2009): «Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria», *Nuevo texto crítico*, 22, 42, pp. 123-144.
- CAMPO, J. B. (2014): «Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes*», *Romanische Studien*, 1, pp. 85-110.
- CHUCHO, G. J. (2012): «Afroepistemología y afroepistemética», *Conocimiento desde adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*, Universidad del Cauca, pp. 77-92.
- ELLIS, S. (1995): «Liberia 1989-1994: A study of ethnic and spiritual violence», *African Affairs*, 94, 375, pp. 165-197.
- FONSECA, S. M. (2021): «A literatura angolana», *Literáfricas*, pp. 1-15.
- GONZÁLEZ, D. G. (2008): «Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño», *Anales de literatura chilena*, 10, pp. 165-178.
- HOYOS, H. (2023): «El otro sur global de Roberto Bolaño: África y Asia como tema público», *Revista Chilena de Literatura*, 108, pp. 315-330.
- KIEH, G. K. (2004): «Irregular warfare and Liberia's first civil war», *Journal of international and Area Studies*, pp. 57-77.
- LAERA, A. (2019): «Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines», *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, pp. 141-151.
- MBEMBE, A. (2011): *Necropolítica*, Editorial Melusina, Barcelona. Trad. de E. Falomir Achambault.
- MBEMBE, A. (2023): *La communauté terrestre*, La Découverte, Paris.
- NOA BELA, C. D. (2023): «Cubanidad, exiliado y artista en *La memoria del agua* de Héctor Santiago», *La Palabra*, 45, pp. 1-14.
- POLAR, A. C. (1999): «Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 25, 50, pp. 9-12.
- REINOSO, O. O. (2012): «La escritura desterritorializada: dos insufribles discursos de Roberto Bolaño», *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 31, pp. 97-109.
- RETAMAL, G. (2020): «Los conflictos de identidad angolana en *A Geração da Utopia* de Pepetela», *Izquierdas*, 49, pp. 90-103.
- SEGATO, R. L. (2002): «Identidades políticas/Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global», *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, 23, 1, pp. 239-275.
- SISKIND, M. (2019): «Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world», *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, pp. 205-235.

- WALKER, S. (2012): «Introducción. Recolectando los pedazos de Osiris/Recomponiendo el rompecabezas. La diáspora africana en la América del Sur hispanohablante», *Conocimiento desde adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*, Universidad del Cauca, pp. 11-75.
- ZAVALA, O. (2015): *La modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*, The University of North Carolina, Chapel Hill.

SABOTAJE: UNA HISTORIA DESMITIFICADORA DEL PARÍS QUE SE RINDIÓ ANTE LOS NAZIS

EMILIO RAMÓN GARCÍA
Universidad Católica de Valencia

Recepción: 11 de diciembre de 2024 / Aceptación: 5 de octubre de 2025

Resumen: La precisa descripción de un tiempo y un lugar es imprescindible para recrear su atmósfera, mostrar los mecanismos del poder y recrear las tensiones y conflictos que allí se generan (Harvey). En el caso de la ficción de espías supone presentar una crítica hacia las injusticias y las desigualdades, incluidas las relacionadas con los gobiernos y sus historias clandestinas (Castellet, Seed). La atmósfera del París del Frente Popular recreada en *Sabotaje* desmitifica la visión popularizada de un pueblo luchador contra los nazis que, en realidad, está abocado a ceder sus libertades, aceptar al invasor y, en algunos casos, incluso hacerse cómplice de este. El presente trabajo explora, en primer lugar, las problemáticas de la historiografía a la hora de representar el pasado (Eco, Koselleck, White), especialmente cuando se trata de un pasado doloroso y la consiguiente tendencia a mitificarlo (Wright, Seniavskii y Seniavskaia), las similitudes entre el discurso histórico y el literario (Iglesias, Montaner) y la importancia del modo en que se recrea la atmósfera de un lugar (Geherin, Lutwack, Montaner). En segundo lugar, analiza los recursos usados por Pérez-Reverte para desmitificar aquella época huyendo de los binarios de buenos y malos presentes en la memoria colectiva (Seniavskii y Seniavskaia).

Palabras clave: Novela de espías, Arturo Pérez-Reverte, atmósfera, memoria colectiva, Historiografía, desmitificación.

Abstract: The precise description of a time and place is essential to recreate its atmosphere, show the mechanisms of power and recreate the tensions and conflicts that are generated there (Harvey). In the case of spy fiction, it means presenting a critique of injustices

and inequalities, including those related to governments and their clandestine histories (Castellet, Seed). The atmosphere of the Paris of the Popular Front recreated in *Sabotaje* demystifies the popularized vision of a people fighting against the Nazis who, in reality, are destined to give up their freedoms, accept the invader and, in some cases, even become their accomplices. The aim of this work is, first of all, to explore the problems of historiography when representing the past (Eco, Koselleck, White), especially when it is a painful past and the consequent tendency to mythologize it (Wright, Seniavskii and Seniavskaia), the similarities between historical and literary discourse (Iglesias, Montaner) and the importance of the way in which the atmosphere of a place is recreated (Geherin, Lutwack, Montaner). Secondly, it analyzes the resources used by Pérez-Reverte to demystify that era, fleeing from the binaries of good and bad present in collective memory (Seniavskii and Seniavskaia).

Keywords: Spy novel, Arturo Pérez-Reverte, atmosphere, collective memory, Historiography, demystification.

Introducción

Arturo Pérez-Reverte tiene cierta predilección por París y personajes como Lucas Corso (*El club Dumas*), los protagonistas de *Hombres Buenos* o su espía Falcó viven parte de sus experiencias en una ciudad con un largo recorrido en la narrativa internacional especialmente desde las novelas de Alexandre Dumas o las de Victor Hugo. También resulta una ciudad ideal para el crimen: Edgar Allan Poe, por ejemplo, escoge el París decadente de finales del siglo XIX para situar ahí a su detective Dupin; Gaston Leroux hace lo propio con su popular detective Rouletabille en *Le Mystère de la chambre jaune* (1907) y Georges Simenon pone a deambular por sus calles, tiendas y casas a su detective Maigret. La elección del lugar no es casualidad. En una ciudad como esta, el paisaje urbano se muestra como «a metaphor for a site or container of power [que revela el dinamismo de] its inner tensions» (Harvey, 1989: 213), así como de todos los conflictos que de ellos se generan. En esta línea, la narrativa criminal, sobre todo desde Dashiell Hammet, Raymond Chandler, Mickey Spillane y Chester Himes, sirve de vehículo para poner de relieve los problemas que acucian al grupo social que representa y supone «an opportunity for the writer to present a veiled critique, affording oblique glimpses of economic injustice [and] social inequality» (Colmeiro, 2008: 114-115), sin, por ello, olvidar las esperanzas de quienes las habitan. Unas esperanzas que en el París del Frente Popular se irán diluyendo. En este orden de cosas, Arturo Pérez-Reverte, considerado uno de los maestros del género criminal en una de las cunas del género, como lo atestigua su inclusión en *Philosophies du roman policier* y en *Formes policières du roman contemporain* (Montaner, 2003: 10), se sirve de este para sacar a la luz la historia de la antesala de la Segunda Guerra Mundial, de un «mundo [que] es una gama de grises [en el que reina la] incertidumbre» (Albilla, 2021: s. p.), y que va camino de su rendición ante los nazis. El objetivo del presente

trabajo es analizar cómo *Sabotaje* maneja la historia, el espacio y el subgénero de espías para desmontar la visión popularizada del París idealista y antifascista que acaba sucumbiendo a la invasión nazi. Un período que, pese a la visión mitificada en cine y televisión, supone para Juan Manuel de Prada: «uno de los episodios más oscuros de la historia. De repente, una nación libre se entrega a la esclavitud y, salvo contadas excepciones [...] los franceses mayoritariamente aceptaron el dominio alemán, e incluso lo aceptaron en algunos casos gustosamente, hasta convertirse en cómplices de los ocupantes» (2019: s. p.).

La Historiografía, los lugares y el subgénero de espías

Para Hayden White, una de las problemáticas de la historiografía es que «there is no such thing as a single scale for the ordering of events; rather, there are as many chronologies as there are culture-specific ways of representing the passage of time» (1987: 134). En este orden de cosas, al depender de la forma y manera en que se interroguen las fuentes, la historiografía condicionará lo que estas nos dirán del pasado (Koselleck, 2009) y, puesto que el discurso histórico consiste en «una suma de finalidades, [en] la proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores» (Eco, 2001: 219), cuando este discurso trata con momentos de crisis, se genera una tendencia a querer mitificar las esencias del pasado, a menudo en busca de una «esencia nacional», algo inmutable a través del tiempo (Wright, 1985: 177). Por este motivo, cuando hay aspectos que se prefieren ocultar, como ocurre con la Francia de los años cuarenta del siglo pasado, el resultado suele suponer «attempts either to forget or to shift emphases to head off negative emotions and instead elicit positive ones. Various means are used to that end—for example, the heroicization of individual episodes in the war and of combatants and commanders, the search for “objective reasons” for defeat, and so on» (Seniavskii y Seniavskaia, 2010: 74). Traducido al caso francés, esto conlleva el hacer énfasis en el papel de los comandos franceses antinazis al tiempo que en ocultar muchas otras cosas. Y el motivo para hacerlo es sencillo; la visión de la historia que se ofrece a una comunidad no se basa en «people’s desire to know the truth about yesterday but their desire to live comfortably in the present... This trait explains why various people and peoples have such diverse readings of the same historical event... People seek support and validation for the present in the past» (Seniavskii y Seniavskaia, 2010: 74). En este sentido, señala Carmen Iglesias, el discurso histórico no está tan lejos del literario (2002). Para la historiadora, ambas disciplinas son complementarias, por lo que la mejor historiografía proviene de quien sabe traducir el pasado alejándose de las verdades totalitarias y acercándola a la buena ficción. En esta línea, David Lowenthal (1985) apunta que varias de las mejores narraciones históricas nos han llegado de la mano de grandes narrativas ficcionalizadas, como es el caso de las narraciones de Walter Scott o las de Alexandre Dumas. No es, por tanto, casualidad que Arturo Pérez-Reverte ponga en boca de

uno de sus personajes, Balkan, que Dumas se sirve de la historia para «respetar el marco y alterar el cuadro» (1998: 28) en sus novelas. Una tarea que requiere un trabajo previo de mucha documentación para cuidar hasta el último detalle.

La preocupación por el detalle en Pérez-Reverte podría ser considerada como una obsesión a tenor de lo que el autor publica en «Un gazapo de Joseph Conrad» (2022), explicando cómo, ofuscado por una palabra concreta relativa al mundo de los barcos que aparece en la edición en español de *The Rover* de Joseph Conrad, consulta en su vasta biblioteca todas las ediciones que tiene de dicha obra en otras lenguas para averiguar si la palabra que en español le chirriaba había sido fruto de un gazapo del autor, lo cual le parecía improbable, un fallo del traductor, o tenía otra explicación. Y no cesa hasta encontrar su respuesta. Así, con esta pasión por estar bien documentado, afirma que «jamás he escrito sobre algo que desconociera» (Belmonte, 2002: 223). Solo así puede recrear la atmósfera de un sitio y un momento concretos.

Según lo expresado anteriormente, si un autor quiere seducir al lector ha de conseguir que este se sienta que está en el lugar y el tiempo que ha escogido para la historia. Esto implica que el autor ha de proporcionar todo aquello que ayude al lector a recrear en su mente todos los pormenores que hacen posible el mundo en el que se mueven los personajes, pero sin un exceso de detalles que pueda perder al lector (Geherin, 2008: 3). No se trata, por tanto, de presentar un mero decorado, sino de que la cantidad de información proporcionada resulte «so essential to their overall artistic vision that one could not imagine these novels taking place anywhere else» (Geherin, 2008: 4). En otras palabras, ha de saber transmitir el espíritu, el alma del lugar (Geherin, 2008: 5). Para conseguirlo, señala Leonard Lutwack, el novelista pone en marcha «a wide range of choice in the amount of emphasis he puts upon place in his work, from the barest suggestion of the scene of his action to the most detailed description, from geographical verisimilitude to symbolical reference» (1984: 17-18). De esta manera se consigue recrear el mundo en el que los personajes, los sucesos y el ambiente tienen lugar (Lutwack, 1984: 37). La cuestión, por tanto, no es si el lugar descrito en la narración es más o menos fiel al original en el que se basa, sino «how effective the writer is in using language to capture the way the setting feels» (Geherin, 2008: 5). En este sentido, merece la pena recordar la manera en que Raymond Chandler hace que Philip Marlowe comente el efecto que produce el viento cálido que sopla desde el desierto sobre la ciudad de Los Ángeles en *Red Wind*. Sus palabras no transmiten realmente una sensación atmosférica, sino lo que el investigador siente que este fenómeno atmosférico supone para la propensión de las personas hacia la violencia y el crimen:

There was a desert wind blowing that night. It was one of those dry Santa Anas that come down through the mountain, passes and curl your hair and make your nerves jump and your skin itch. On nights like that every booze party ends in a fight. Meek little wives feel the edge of the carving knife and study their husband's necks. Anything can happen (1995: 187).

Con unas pocas líneas, Chandler es capaz de transmitir que, en semejantes condiciones, la gente parece propensa a cometer un crimen o una estupidez, lo cual pone en alerta a Marlowe. Hablar de espacios en la ficción criminal, sobre todo si se trata de una gran urbe, supone hablar de una estructura «a la vez constriñente y habilitante» (Corcuff, 2014: 30), lo cual provoca que, cuanto más coarte y dificulte la vida de los individuos, con mayor facilidad se sucederán los crímenes. Y con la guerra a las puertas, todavía más.

La narrativa de espías comparte con el resto de la novelística criminal la esencia de la intriga. Se caracteriza por la búsqueda de una verdad acerca de un misterio, pero añadiendo además una reflexión «sobre la traición basada en la ‘falsedad’, muchas veces inexplicable, de unos personajes que no actúan siempre por dinero o por razones ideológicas» (Castellet, 1997: 6), a lo que se le suma que, además, el personaje principal suele cometer uno o más crímenes (Seed, 2000: 233). A esto se le añade que el radio de acción de la ficción de espías alcanza a gobiernos y naciones que actúan de manera clandestina, de modo que ofrece «what was called the “secret history” of nations. [...] it should really be called the “literature of clandestine political conflict” [...] This description adds to secrecy a further defining characteristic: the political dimension of the narrative, where the ultimate players are the governing institutions of the countries concerned» (Seed, 2000: 233). Se trata, por tanto, de ficciones que sacan a la luz la corrupción, como ocurre en el *hard-boiled* norteamericano, solo que, en estos casos, está involucrado el que se supone que debe ser el avalista del sistema: el estado-nación (Boltanski, 2015: 232). De esta manera, el que debiera ser el garante de una vida social ordenada y predecible, se convierte en fuente de ansiedad y de tensiones. La narrativa criminal en todas sus variantes se muestra, por tanto, como la novela social de nuestro tiempo al adquirir «un carácter de crónica de un tiempo y un espacio concretos» (Sánchez Zapatero y Martín Escribà, 2011: 17). Y en el caso que aquí nos ocupa, ese espacio y ese tiempo concretos es el París del Frente Popular (1936-1938).

El ambiente del espacio histórico parisino

Alberto Montaner comparte con Carmen Iglesias la importancia «de las novelas [...] situadas en épocas históricas reconstruidas con mimo, de Dumas a nuestro brillante Pérez-Reverte, [que sean] capaces de incitar a nuevas valoraciones o profundizaciones en el pasado» (2003: 5). Esto es algo que consigue Pérez-Reverte gracias a la exactitud de la expresión y la precisión del vocabulario, pues el autor consigue que el lenguaje forme parte del ambiente, elemento que, además de las descripciones, ayuda a crear la atmósfera de la historia y el carácter de los personajes (Montaner, 2003: 14).

En este orden de cosas, y consciente de que «los escenarios, aunque se limiten a unas pocas líneas, [f]acilitan el ambiente adecuado para los personajes y la trama» (Pérez-Reverte, 2015: 59), Pérez-Reverte presenta una ciudad rebotante de

artistas e intelectuales que se mueven en ambientes de lujo, pero que, a la vez, vive pendiente de las disensiones en la sociedad francesa; con el trasfondo de la Guerra Civil española por un lado y el ascenso nazi en Alemania por otro. Un momento en el que el gobierno de León Blum pende de un hilo, mientras una parte de la población y algunos gobiernos internacionales ven con buenos ojos su caída. Algo que no suele salir reflejado en la ficción que recrea este momento ni en su historiografía, pues la memoria colectiva tiende a presentar el pasado de un modo simbólico y simplificado a base de «binary values (black/white, good/bad, hero/villain, etc.). Historical memory knows almost nothing of the shadings, transitional forms, complexities, and contradictions that characterize real life» (Seniavskii y Seniavskaia, 2010: 57). Lo cual es justo lo contrario de lo que hace Pérez-Reverte: presentar las escalas de grises, las contradicciones, las complejidades y huir de los binarios de buenos y malos.

En un lado del espectro presenta una ciudad alegre, llena de posibilidades y de espíritu liberal en la que es fácil encontrar a dos jóvenes exhibiendo «bonitas piernas, [con] medias de mala calidad y zapatos de cincuenta francos, [que], de vez en cuando, abrían los bolsos para retocarse el maquillaje. [...] A la espera del pintor que les pidiera posar desnudas o del coup de chance que las sacara del mostrador de una tienda» (Pérez-Reverte, 2018: 96). Una ciudad en la que el espía Lorenzo Falcó se hace pasar por un adinerado hombre de negocios y coleccionista de arte que se mueve por una zona de bancos y establecimientos de lujo como

el Crédit Lyonnais, boulevard des Italiens, y luego en el Crédit Commercial de los Campos Elíseos y en la Banque de Paris et des Pays-Bas, rue d'Antin. En todos ellos, en cuentas abiertas a nombre de Ignacio Gazán, hizo importantes transferencias de dinero a la oficina de la banca norteamericana Morgan en la place Vendôme, y desde ésta ordenó enviar el monto total, 100.000 francos, a una cuenta suiza numerada en la sucursal de Morgan en Zúrich —la cuenta la había abierto su antiguo socio en el tráfico de armas Paul Hoffman, a cambio de una sustanciosa comisión— (Pérez-Reverte, 2018: 139).

En este mundo todo tiene un precio y Falcó lo usa a su favor para desacreditar al filocomunista Leo Bayard —alter ego ficticio del histórico André Malraux—¹. Un novelista que estuvo al mando de una escuadra de aviones peleando a favor de la República y que se perfilaba como posible ministro en el gobierno francés de Blum.

Posteriormente, Falcó entró en Charvet, una sastrería de alta gama donde era conocido con el nombre de Montes, pero en la que, acostumbrados a agradar a su adinerada clientela, no tienen el menor problema en acomodarse a su nueva identidad. Ante la petición del espía, acompañada de un billete de cien francos, de que le llamen Ignacio Gazán, el encargado le responde que «—Por supuesto, señor. En Charvet, nuestros clientes se llaman como les parece oportuno» (Pérez-Reverte, 2018: 142). A base de pinceladas como esta ubica al lector en el lugar y en

¹ Curiosamente, el nombre ficcional coincide con el de la revista infantil *Leo* de la editorial Bayard.

el momento, incluyendo referencias a la realidad española de la época, como cuando comenta que cerca de allí hay «una tienda de automóviles de lujo donde se exhibía el último modelo norteamericano: un reluciente Chrysler Imperial descapotable que costaba 21.120 francos —lo que suponía casi 27.000 pesetas de la España nacional y el triple en la zona republicana—» (Pérez-Reverte, 2018: 142). Todo esto se halla en una parte de la ciudad con forma de cuña o trozo de pastel, cuya punta toca el «Louvre and whose rounded end meets the trees between the Pont d’Auteuil and the Porte des Ternes. There it is the best part of town. All the rest is wretchedness and rubble» (Dudley y Ungar, 2005: 82-83). La ciudad está claramente dividida.

En la parte rica de la ciudad, los locales de música y espectáculos, notorios por su «eroticism, particularly exploited at the Folies Bergère and the Casino de Paris, brought visitors from around the world who ate and drank in grand style» (Dudley y Ungar, 2005: 202). En ellos se toca música francesa y jazz americano, y las bandas se especializan en canciones «mainly escapist, catering to romantic fantasies, cheap exoticism, and mindless comedy at odds with the ever more somber mood of the decade» (Dudley y Ungar, 2005: 184). En esta zona se encuentra el Mauvais Filles; un local cuyos «precios [...] eran aterradores — [y en el que] rumoreaban el dinero, la política, la bohemia y el turismo. Pasiones lentas y adulterios rápidos» (Pérez-Reverte, 2018: 165). Aquí se reúnen «estrellas de cine, artistas y gente de negocios [con] traficantes de cocaína, blanqueadores de cheques, diputados gubernamentales que olían el vino antes de probarlo arrugando la nariz como si hubieran nacido en un château» (Pérez-Reverte, 2018: 166-167), e incluso gente de conciencia proletaria como Bayard (Malraux). El local está regentado por Toni Acajou, «un gígoló turco-armenio llamado Arif Cajoulian, llegado a Berlín en 1931, [cuyas habilidades le posibilitaron el] acceso a varias esposas influyentes de la burguesía y la política locales, ayudándole a abrir un cabaret, el Blaunacht, que desde el primer momento fue un éxito» (Pérez-Reverte, 2018: 167). El espía también frecuenta otros locales de lujo como el «Lipp [donde] servían el mejor ginfizz de París [además de excelentes cocktails], mariscos y botellas de vino en cubos de hielo» (Pérez-Reverte, 2018: 224). Aquí conocería a Marlene Dietrich y al personaje inspirado en Ernest Hemingway, Gatewood.

En Alemania los nazis están en alza y, mientras suena «Top Hat» de fondo, una canción que invita a disfrutar de un ambiente con clase, Acajou cuenta cómo tuvo que cerrar su prestigioso club en Berlín después de que arrestaran a su socio Hans y lo llevaran al campo de concentración de Leichtenburg. El motivo fue que «en Alemania se detiene a los judíos, a los comunistas, a los socialdemócratas y a los homosexuales» (Pérez-Reverte, 2018: 168) y su socio era esto último. Tras la detención,

su novia, Britta, que es muy larga de lengua y no sólo en la cama, empezó a frecuentar a un Obergruppenführer de las SS: un tipo muy rubio, muy ario, muy nacionalsocialista y muy hijo de puta . . . Así que, viendo acercarse el

chubasco, vendí el club, cogí mis ahorros y me vine a París. Conocía a la gente adecuada y no fue difícil abrir el Mauvais Filles (Pérez-Reverte, 2018: 168-169).

Esto último lo cuenta mientras suena la música de «Saint Louis Blues», canción que canta la tristeza por la pérdida sufrida. A esta le sigue «A Good Man is Hard to Find», canción que parece describir a la cantante de color María Onitsha, a quien Falcó también conocía del Blaunacht berlinés. El título no solo hace referencia a lo complicado de las relaciones amorosas, sino que recuerda al relato breve de Flannery O'Connor del mismo nombre en el que todo el mundo es malo y nadie tiene razón, una cuestión recurrente en la novelística del autor (Montaner, 2009: 82-83).

La efervescencia cultural de París va mucho más allá del mundo de los espectáculos musicales. No en vano, desde los años veinte, se la considera «a city of writers and intellectuals [...] the cultural capital of Europe, [...] the site of world-shaking events» (Dudley y Ungar, 2005: 177). Desde comienzos de siglo, los museos y galerías de arte parisinos se consideran «institutions equivalent in their own domain to the Sorbonne in the world of ideas» (Dudley y Ungar, 2005: 240), por lo que no resulta extraño que, mientras la mayoría de las capitales europeas cuenta con una treintena de museos y galerías de arte en la primera mitad del siglo xx, París sume ciento treinta. En esta línea, la Exposición Internacional de 1937 supone la presentación oficial de la ciudad como capital de Europa y pintores como Matisse o Picasso son sus grandes estrellas. Todo artista quiere ver su obra ahí expuesta y, por eso, Dalí ofrece al gobierno republicano «sus servicios para pintar el mural, argumentando que el año pasado ya hizo algo a favor de la República» (Pérez-Reverte, 2018: 68): *Construcción blanda con judías hervidas*, cuadro al que subtuló *Premonición de la Guerra Civil*. Pero «el agregado cultural de la embajada de España, un tal Aub, habría pagado ya a Picasso 150.000 francos por el encargo» (Pérez-Reverte, 2018: 68). El cuadro del inventor del cubismo para la causa republicana, el motivo principal de la misión del espía en París, supone una nueva pincelada para recrear la atmósfera del París del Frente Popular.

Picasso, que disfruta de que se le denomine «el sumo sacerdote [o] si prefiere lo formal, maestro» (Pérez-Reverte, 2018: 149-150), es «alguien acostumbrado a ser, desde hacía casi tres décadas [...], objeto de veneración ajena» (Pérez-Reverte, 2018: 150). Afirma ser «un hombre fundamentalmente de izquierdas» (Pérez-Reverte, 2018: 154), pero considera que es más útil a la República desde su estudio en París. El caso es que, según comentan en la novela, su anhelo real es que el Guernica llegue a disfrutar de la consideración de la «*Balsa de la Medusa*» (Pérez-Reverte, 2018: 211) de Gericault, uno de los cuadros más monumentales del Romanticismo. Para el jefe del servicio secreto del SNIO, Picasso es un gran pintor, pero también, «un estafador del arte que se ha hecho millonario gracias a la estupidez mundial» (Pérez-Reverte, 2018: 318). No obstante, el recelo del jefe de los espías es todavía más exacerbado cuando se menciona el nombre del poeta Alberti, «que se pasea por Valencia pistolón al cinto, del brazo de su mujer, denunciando

a gente honrada y pavoneándose en los cafés sin haber visto el frente más que de visita, para arengar a los camaradas proletarios» (Pérez-Reverte, 2018: 318). Lo que más le molesta es aquellos que hablan de ideales desde la distancia mientras que otros se juegan la vida de verdad en el frente. Algo en lo que coincide con Falcó, quien, pese a no tener ideales políticos ni patrióticos, sabe apreciar a gente como Fabián Estévez, que prefiere estar en el frente peleando antes que dedicarse a dar los paseos y demás actividades que «huelen a revancha y vergüenza» (Pérez-Reverte, 2016: 63).

Significativamente, Pérez-Reverte escoge como libro código para la misión *La bolchevique enamorada* de Chaves Nogales. Al contrario que la mayoría de los personajes de *Sabotaje*, Nogales, que no aparece como tal, sí que vive y lucha por unos ideales que no son la fama ni el dinero. Viaja a Rusia como periodista en 1929, al poco de instaurarse el primer régimen comunista del mundo, y entrevista en París a la diáspora de rusos blancos que la revolución esparció. Fruto de estas experiencias son dos compilaciones de artículos y una serie de novelas entre las que se encuentra *La bolchevique*. Situada doce años después de la Revolución Rusa, la narración muestra las contradicciones que la revolución generó en su propia dinámica por su pretensión no solo de instaurar un nuevo orden socioeconómico, sino también un nuevo orden espiritual. En este nuevo orden, los sentimientos tradicionales como el sentimentalismo o la piedad deben ser abolidos por su condición de burgueses y reemplazados por un igualitarismo que impregne todas las relaciones sociales, incluyendo la práctica del amor libre. Unas ideas muy similares a las que expresa la espía rusa Eva Neretva, quien concibe la causa comunista como una «inmensa, justa e inevitable lucha» (Pérez-Reverte, 2017: 146).

Al estallar la guerra civil en España, Nogales se pone al servicio de la República y, cuando el gobierno abandonó Madrid, se exilia en París. Allí colabora en diarios hispanoamericanos y escribe su testimonio de la guerra civil, *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, publicado en Chile en 1937. Hastiado de la violencia por ambas partes, esta obra es un alegato contra las brutalidades de la guerra por parte de los dos bandos, a quienes tilda de crueles y estúpidos, apestados por el comunismo los unos y por el fascismo los otros, lo cual recuerda a los comentarios de Falcó, a quien le resulta tan imposible creer en «esa idílica República donde los comunistas gastáis más balas en matar trotskistas y anarquistas que soldados de Franco» (Pérez-Reverte, 2017: 340-341) como creer en sus «criminales jefes fascistas» (Pérez-Reverte, 2017: 369).

Otro de los detalles que contribuyen a recrear la atmósfera de esta época es la mención por parte de los servicios secretos a Joaquín Belda. Su celebridad se debió sobre todo a que la mayor parte de sus novelas pertenecen al género erótico salpicado con un tono jocoso, cercano a la parodia. De ahí que el comentario sea que una clave que buscaban los servicios secretos resultó ser «una italiana de hace seis meses, más sobada que una novela de Joaquín Belda» (Pérez-Reverte, 2018: 95). Al igual que ocurre con las ideas de Nogales, el erotismo y la ironía son también

elementos recurrentes en la novelística de Pérez-Reverte para transmitir el espíritu del momento y el lugar.

Muchos de los representantes de la cultura de esta época tienen la sensación de estar cambiando el mundo y pocos encarnan esta actitud como Ernest Hemingway, Gatewood en la novela. La primera vez que Hemingway estuvo en París, esta era la capital, en palabras de Stein, «“where the twentieth century was”». Many of the most profoundly experimental currents in modern art, music, and literature flowed from the City of Light» (Kennedy, 1996: 198). Allí conoce a intelectuales de la talla de James Joyce, Ford Madox Ford y Ernest Walsh. El trabajo que realiza para varias revistas y periódicos le lleva a Grecia, Turquía, Italia, Alemania y España, lo cual le proporciona una perspectiva de la violencia de la guerra que enriquece sus primeros escritos de ficción. Cuando vuelve a París durante la Guerra Civil lo hace acompañado de su nueva compañera, Martha Gellhorn, aunque en *Sabotaje* aparece junto a la actriz Marlene Dietrich. Su experiencia en conflictos internacionales es innegable, pero, a ojos de sus conocidos, Gatewood (Hemingway) es un «fanfarrón de mierda» (Pérez-Reverte, 2018: 117), que todo lo sabe mejor que nadie, lo que le vale comentarios irónicos del tipo «Qué sería de la República sin ti» (Pérez-Reverte, 2018: 119). Acostumbrado a escucharse a sí mismo, apela constantemente a sus experiencias para aleccionar a todo el mundo con comentarios del tipo «Todos los españoles deberían ser héroes. Hay momentos de la Historia en que ser héroe es obligatorio... Si yo fuera español, me avergonzaría estar en París, en la barra de un bar» (Pérez-Reverte, 2018: 121). Autoproclamado conocedor supremo de la verdad acerca de la guerra, Gatewood imparte lecciones a todo el mundo en tono displicente y provoca el hastío de los presentes, los cuales le replican «Lo sabemos, Gat —apuntó Eddie—. Sabemos que estuviste allí comiéndote las balas sin pelar. También nosotros estuvimos en esa jodida y puta guerra» (Pérez-Reverte, 2018: 243). Pagado de sí mismo, su altanería es inmune a las ironías y los sarcasmos excepto cuando se trata de algo relacionado con su machismo y su relación con Marlene Dietrich.

Tal y como se desprende de la correspondencia personal real entre Hemingway y Dietrich, ambos son muy amigos desde que coincidieron a bordo del Normandie en el trayecto de París a Nueva York. Y, si bien no parece que fueran amantes, en una de sus cartas el novelista le escribe que la imagina borracha y desnuda (Open, 2018: s. p.). Dietrich, a la que se la relaciona en la novela con la película *El expreso de Shanghai* y cuya «apariencia [resulta] imponente» (Pérez-Reverte, 2018: 241), se topa con Falcó a la salida del tocador de señoras mientras la banda toca «Cheek to Cheek», una canción acerca de sentirse en el cielo mientras se baila mejilla con mejilla, que enmarca uno de los momentos más sensuales de la novela. Cuando Falcó se queda paralizado mirándola y pensando que «en esas pestañas oscuras y larguísimas [...] podría colgarse cualquier cosa: una reputación, un crimen, una pasión o una vida» (Pérez-Reverte, 2018: 245), la actriz, divertida, le invita a besarla y él, «con mucha sangre fría, acercó su boca a la de la Dietrich y besó con suavidad los labios que se le ofrecían entreabiertos» (Pérez-Reverte, 2018: 246).

El cuidado por el detalle de Pérez-Reverte le lleva incluso a mencionar la mancha de carmín que la actriz deja en Falcó, algo que, según las declaraciones del encargado de maquillaje de la actriz en la vida real, era muy común pues, de lo fuerte que lo hacía, se le iba el carmín cada vez que besaba (Bach, 1992: 406). Cuando Gatewood ve a los dos juntos, este pierde los papeles y le espeta: «—La Dietrich es demasiada mujer para ti, Pedro. ¿Comprendes?... Ni en sueños la conseguirías» (Pérez-Reverte, 2018: 249). Iracundo y dispuesto a golpear a Falcó en el baño del local, el espía acaba propinándole una serie de golpes rápidos y precisos hasta acabar con él en el suelo. Una cuestión de justicia poética para el autor (EFE, 2002: s. p.).

Gracias a la fotógrafa Eddie Mayo —alter ego ficticio de Lee Miller—, consigue Falcó entrar en el círculo de Picasso y de Bayard/Malraux. En la vida real, André Malraux contaba entre sus conocidos a Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Jean Cocteau, André Gide o Pierre Reverdy y tenía contactos con personalidades del Ministerio del Aire francés. Esto último le permitió movilizar una escuadrilla de bombarderos, cazas y aparatos de escolta pagados con fondos del gobierno español pese a que oficialmente el gobierno galo se comprometiera a no intervenir en la contienda española. El escritor reclutó a sus propios aviadores, ametralladores y mecánicos sin subordinarse a las Brigadas Internacionales, respondiendo directamente ante el general Ignacio Hidalgo de Cisneros, jefe del Ministerio del Aire. Conforme avanza la contienda, las bajas, la falta de suministros y las presiones para que se integre en las Brigadas Internacionales hacen que la escuadrilla vaya mermándose paulatinamente, lo que no impide que, dado que «el propio Bayard había participado en misiones de combate, [se] reforza[ra] su leyenda» (Pérez-Reverte, 2018: 81). A su vuelta a París, Bayard/Malraux «saboreaba la gloria adquirida, escribía influyentes artículos a favor de la causa republicana y sonaba para ministro de Cultura en el próximo gabinete del frentepopulista León Blum» (Pérez-Reverte, 2018: 81).

El Malraux histórico publica *L'espoir* (1937) en prensa por fascículos y trata temas como la muerte, la fraternidad, el destino trágico y el compromiso político en España. Se trata de un relato lleno de admiración hacia el sentido de la disciplina y de la eficacia de los comunistas, pero que no elude la paradoja de tener que optar por sacrificar los valores humanos individuales en aras de un dogma político, de lo cual se hace eco Pérez-Reverte por boca del personaje: «reconozco que Stalin es el único que de verdad ayuda a la República. Y que sólo la cirugía de hierro de los comunistas puede salvarla» (Pérez-Reverte, 2018: 111). Tras su publicación decide filmar una película del mismo nombre basada, principalmente, en sus experiencias en Valdelinares, en la Sierra de Teruel, cuando su avión fue derribado. Anticipándose en cierta manera al neorrealismo italiano, su idea es filmar «en los mismos frentes de batalla, sí. Con personas reales, no actores: auténticos milicianos, campesinos, mujeres antifascistas» (Pérez-Reverte, 2018: 229), con el propósito de poner su arte al servicio de un futuro comunista. Su visión del Arte como Conquista, compartida en el Primer Congreso de Escritores celebrado en Moscú en 1934, implica ponerlo al servicio del colectivo. Por eso, expresa el

personaje, el cine «reúne la totalidad de una civilización: películas cómicas en los países capitalistas, bélicas en los países fascistas, épicas y trágicas en los comunistas... Esa última es la nuestra» (Pérez-Reverte, 2018: 228). En la vida real, Malraux acude a los Estados Unidos como representante de la República para recaudar fondos para hospitales y propaganda, en donde le ofrecen la posibilidad de tener a su servicio 1800 salas de cine. En la ficción, la ayuda económica se la prestará Falcó haciéndose pasar por hombre de negocios, coleccionista de arte y simpatizante de la República. La película, a la que en la ficción quiere llamar *Cielos de España*, pretende «denunciar que, por miedo a enfrentarse a Hitler y a Mussolini, las democracias europeas están abandonando a la República» (Pérez-Reverte, 2018: 113) lo cual, como veremos, no anda desencaminado².

Tanto el glamur como los ideales de lucha antifascista son un espejismo que tiene los días contados. París acoge a algunos artistas huidos de la Alemania nazi, como la cantante de jazz María Onitsha y su compañero Melvyn el trompetista. Antes de que los nazis se hicieran con el poder, María «era una estrella . . . Aquello se llenaba para oírme cantar. Pero en los últimos tiempos esos bestias me veían como basura inferior» (Pérez-Reverte, 2018: 183) y empezaron a pintar en las paredes del local: «Ni negros ni judíos, . . . Basta de música degenerada» (Pérez-Reverte, 2018: 183). Cuando metieron en un campo de concentración al socio de Acajou, Melvyn y María deciden ir a París ya que él es «negro y homosexual, [y] Lo único que [l]e mantiene vivo y libre es [su] pasaporte norteamericano» (Pérez-Reverte, 2018: 183). Una vez en París, Acajou se siente a salvo porque allí «no oyes el Horst Wessel en la radio, ni suenan botas desfilando por la calle, ni te obligan a despejarlas para los batallones pardos [y cree que] París siempre será París» (Pérez-Reverte, 2018: 252). Pero el trompetista tiene más claro cuál es la realidad que les acecha y replica: «Hasta que deje de serlo» (Pérez-Reverte, 2018: 253). El estadounidense se hace eco de la fragilidad del gobierno francés dentro y fuera del territorio nacional.

La realidad de aquel momento es que el *Front Populaire* había alcanzado el poder bajo el slogan «Pan, Paz y Libertad» y su composición era muy heterogénea, pues supone una triple alianza que conformaba un gabinete de dieciséis socialistas, catorce radicales (pequeños empresarios de diferentes ideologías políticas) y dos neosocialistas. La necesidad de paz viene impuesta por las dramáticas secuelas de la Primera Guerra Mundial, «que habían tenido 1.300.000 muertos y desaparecidos, el equivalente a la décima parte de su población activa masculina en 1913, a los que había que sumar 1.100.000 hombres cuyas heridas de Guerra les

² Al contrario que la película de ficción, que no llega a terminarse porque Bayard/Malraux acaba desaparecido tras ser declarado traidor a la causa soviética, la película real *L'espoir* se comienza filmando el 20 de julio de 1938 en los estudios de Montjuich (Barcelona) y se acaba filmando y editando en Francia ante los avances de las tropas franquistas. Cuando los nazis entran en París en junio de 1940, destruyeron todas las copias que encontraron, salvo una cuya etiqueta no se correspondía. Una vez finalizada la guerra mundial, se hicieron nuevas copias en 1945, pero en España no se vio hasta 1977; un año después de la muerte de Malraux.

habían dejado secuelas permanentes» (Borrás, 1986: 167). La formación de semejante gobierno de coalición solo se puede entender a la luz de las mencionadas secuelas y de la crisis global que ocurrió pocos años después de la contienda, el *crash* de 1929 y las revueltas obreras de los años 30 en diferentes partes de Europa. En Francia, hubo más huelgas en junio de 1936 que en los quince años anteriores juntos, y a estas se les sumaron diversas ocupaciones obreras de fábricas y de lugares de recreo de la burguesía (Graham y Preston, 1987). Si bien los Acuerdos de Matignon supusieron la aprobación de la jornada laboral de 40 horas y de vacaciones pagadas, la fuerte deflación, la debilidad del gobierno y la percepción de un complot comunista internacional por parte de la burguesía francesa pondrá en peligro su propio sistema político e institucional (Borrás, 1986: 125). Lo cierto es que la política exterior de Stalin, que consideraba en un primer momento a los socialistas como enemigos tan peligrosos como Hitler, optó a partir de 1934 por una alianza a nivel mundial «with labor unions and Socialists, but also with petty bourgeois and bourgeois political parties—and eventually with any anti-fascist party» (La Botz, 2011: s. p.) ante el incremento de poder de Hitler. En el caso francés, el partido comunista procuró sacar adelante un programa democrático mínimo para formar coalición con los socialistas y los radicales. Este gobierno entraba dentro de los planes de Stalin para parar el avance de Hitler (La Botz, 2011: s. p.).

La debilidad del gobierno de Blum proviene tanto de dentro como de fuera de sus fronteras, y no solo por el lado soviético. Consciente de que el país podía encontrarse rodeado por potencias hostiles, —Alemania, Italia y un posible gobierno, el de Franco, aliado de estas—, Francia sabía que si se producía un conflicto a gran escala se vería abocada a recurrir a sus tropas de África del norte, lo cual dejaría desguarnecida la ruta Argel-Marsella. El conflicto español suponía, además, un grave problema de suministros, pues «España era el primer productor mundial de piritas, principal materia prima para la obtención del ácido sulfúrico, que era un componente básico en varios sectores de la industria química, incluida la fabricación de explosivos» (Avilés, 1992: 166). Cuando el gobierno español pide ayuda y armas al francés en el verano de 1936, aún están en el ambiente las huelgas y las ocupaciones de fábricas. La percepción pública era que, si se les proporcionaba armas, afirmaba «André Liesses, era seguro que ello contribuiría a potenciar la ‘hegemonía comunista’. Con otras palabras, lo que más aterraba era la simple eventualidad de que se llegara a imponer desde el gobierno una insoportable cruzada de clase» (Borrás, 1986: 344) en un país donde «los patrones representaban de hecho alrededor del 38 % de la población activa» (Boltanski, 2015: 82). En este ambiente, la prensa de derechas, «inflamada por las noticias de los asesinatos masivos cometidos por las izquierdas en España, [...] advertía al gobierno que si se probara su colaboración en la matanza española ello podría empujar a los más moderados hacia la violencia» (Borrás, 1986: 173).

En estas circunstancias veía la luz la *Croix de Feu*, una organización integrada «por excombatientes que pretendían mantener el espíritu de trinchera en defensa de los valores tradicionales franceses [y a la que su líder en 1930] el teniente-coronel

François La Rocque (1885-1946), conocido como el Mussolini francés, les proveerá de una organización paramilitar» (Monge, 2012: 44). Otro elemento desestabilizador para el gobierno es el Comité Secret d'Action Revolutionnaire (CSAR), comúnmente conocido como *La Cagoule*: «una organización clandestina de extrema derecha, antisemita y radical. Gente violenta que no dudaba en adoptar tácticas criminales. Odiaban el Frente Popular francés y la República española con toda su alma» (Monge, 2012: 92). Al mantener «contactos entre algunos mandos del ejército», actuaban con bastante impunidad (Monge, 2012: 57), lo cual resulta obvio para el espía perez-revertiano. Cuando Falcó se topa con ellos, la opinión de los miembros de *La Cagoule* de lo que necesita Francia no deja lugar a dudas de su postura:

Francia está al borde del abismo, [...] Tenemos un gobierno de izquierda estúpido y demagogo, y una sociedad apática, cobarde, incapaz de reaccionar. Sólo la fortaleza de las ideas nuevas podrá regenerar Europa. Las democracias están podridas. Disciplina y mano dura, cauterizando las partes enfermas: ésa es la receta... En Alemania, en Italia, en España la están aplicando ya (Pérez-Reverte, 2018: 137).

Y lo apuntillan citando a Spengler: «En los momentos críticos de la Historia siempre hay un pelotón de soldados que salva la civilización occidental» (Pérez-Reverte, 2018: 137). Ni la *Cagoule* ni la *Croix de Feu* son comunes en las ficciones que recuerdan este período de la historia de Francia como tampoco lo es el papel de los aliados en la caída del gobierno francés.

El gobierno británico ve en el conflicto español una posibilidad de mejora para sus intereses dado que, de facto, en España «no existía ningún gobierno. De un lado estaban actuando fuerzas militares y de otro se les oponía un Soviet virtual» (Moradiellos, 1985: 187). Según varios telegramas del Foreign Office, la disyuntiva es aceptar a Franco o a un comunismo atemperado por el momento, pero que podía tornarse más prosoviético y dañar, así, los intereses sajones. Por ese motivo, el especialista en asuntos españoles del Foreign Office expresa en octubre de 1936 que, dado que los militares «tienden por tradición hacia el Reino Unido y Francia [...], es un interés británico que surja una dictadura militar liberal» (Moradiellos, 1985: 193). En este orden de cosas, el secretario del Foreign Office, Anthony Eden, recomienda al gobierno de León Blum que no envíe armas a España. La situación del gobierno francés se vuelve cada vez más delicada y tensa y, a la petición británica, se suman las de los presidentes de la República, del Senado y de la Cámara de diputados aconsejando a Blum que no se dejara arrastrar al conflicto español. Presionado desde dentro y fuera de sus fronteras, el presidente francés pronuncia un discurso para defender la política de no intervención ante el riesgo de provocar una guerra generalizada en Europa de imprevisibles consecuencias. No obstante, «por presión de sus nacionales, vulneró la política de no intervención y propició una “No intervención atenuada” (Non Intervention relâchée) que suponía una ayuda encubierta por parte de Francia a la República española entre 1936 y 1939»

(Monge, 2012: 287). Una ayuda consistente en diecinueve aviones que, carentes de armamento, tuvieron que ser armados con material «de los depósitos españoles, e iban pilotados por un improvisado grupo de mercenarios y voluntarios idealistas, bajo el mando nominal del escritor André Malraux» (Salas, 1974: 181). De todos estos discursos, divisiones y conflictos clandestinos de los gobiernos se hacen eco Falcó y Melvyn el trompetista:

—Francia está podrida —opinó—. Que no os despiste que ahora gobierne el Frente Popular. Sus generales son reaccionarios y antisemitas. Si los alemanes atacan, la mitad de los franceses se pasará al enemigo. Y tendréis que largaros de nuevo.

Movía Mel la cabeza, desanimado.

—Hasta los ingleses coquetean con Hitler. Y mis compatriotas de ultramar se lavan las manos (Pérez-Reverte, 2018: 257).

El resto del panorama geopolítico lo confirma poco después uno de los contactos en el servicio secreto al comentar la postura británica: «El grupo de presión conservador es muy fuerte allí. Mire cómo bajo cuerda respaldan a Franco. Y lo mismo que en Francia, les preocupan más los comunistas que los nazis» (Pérez-Reverte, 2018: 285). En este orden de cosas, y dado que en la ficción de espías los gobiernos son los verdaderos jugadores en última instancia, la misión de Falcó está indirectamente sancionada por los británicos, pues «pretenden utilizar a Hitler contra Stalin. Así que en la operación Bayard cooperan de mil amores. [...] La clase dirigente británica no ocultaba su simpatía por el bando nacional en la guerra de España. Sabía lo que estaba en juego, y eso la incluía a ella. Su hegemonía y su futuro» (Pérez-Reverte, 2018: 285).

Sin apoyo exterior, con parte de la sociedad francesa a favor del fascismo y con otra parte asustada por el peligro que podía suponer el comunismo soviético, los días de París como capital de la cultura y como refugio de artistas e intelectuales están contados. Desde finales de los años 30, las posturas de la derecha francesa se radicalizaron, llegando a convertirse en «the right wing that would virtually welcome the Nazi invasion and that would form the political base for the Vichy government of France» (La Botz, 2011: s. p.). El gobierno de Blum duraría dos años y a este le sucedería el de Édouard Daladier (1938-1940). En mayo de 1940 Hitler iniciaría la invasión de Francia y el 25 de junio el gobierno francés firmó el armisticio. Alemania ocuparía una parte del país y la otra quedaba en manos del gobierno colaboracionista de Vichy.

Conclusiones

Para Seniaevskii y Seniaevskaia, cuando un país se pone en manos de alguien como Hitler durante la Segunda Guerra Mundial, con el paso del tiempo suele recurrir a «counterbalance the policy of the then-ruling regimes by highlighting

the battle waged by their own antifascists» (2010: 63) en su historiografía posterior. De esa manera, «muchos episodios de ignominia colectiva, de cesión, de rendición, ya no militar, sino, sobre todo, social y moral» (de Prada par. 3) fueron suplantados por un gran episodio de amnesia colectiva respecto a las simpatías fascistas de parte de la población y de glorificación de la oposición a los nazis, dando lugar al mito «de la Francia que no había cedido en ningún momento ante el invasor, que había estado durante cuatro años haciendo su ocupación imposible: ese mito cristalizó» (de Prada, 2007: s. p.). Es decir, el discurso histórico mitificó lo que considera su «esencia nacional» (Wright, 1985: 177), porque la gente no busca saber la verdad, sino validar su pasado de modo que encaje con su presente (Seniavskii y Seniavskaia, 2010: 74).

En este orden de cosas, la misión en París de Falcó, un lobo solitario, audaz y profundamente desconfiado que recuerda en parte a Phillip Marlowe, el detective de Raymond Chandler al que su creador define como el mejor hombre posible para el mundo en el que vive (1995: 992), saca a la luz la fractura social que daría lugar a que Francia se echase en manos de Hitler. Para transmitir el espíritu, el alma de aquel lugar (Geherin, 2008: 5), Pérez-Reverte ofrece un minucioso retrato de la ciudad, concebida como metáfora de poderes contrapuestos y de tensiones (Harvey, 1989: 213) y recrea su ambiente, ofreciendo una «combinación de historia y ficción [que da lugar a] una simbiosis de la que ambas salen ganando» (Montaner, 2009: 70-71). Así da cuenta de la efervescencia cultural de un París (Dudley y Ungar, 2005: 177) en el que muchos de los representantes de la cultura conciben el Arte como Conquista al servicio del colectivo, mientras que otros solo pretenden la diversión. Pero todo este glamur y este idealismo están abocados a su fin. Con un gobierno de coalición formado tras una crisis global, enfrentado a huelgas, a la deflación, a ocupaciones de fábricas y de lugares de recreo y con una parte importante de la población francesa que teme un complot comunista internacional (Borrás, 1986: 125), no es de extrañar que surgieran la creación de la *Croix de Feu* y de *La Cagoule*. En este panorama, y con el gobierno británico presionando al francés, el final de esta etapa está cerca. De esta manera, *Sabotaje* hace posible «comprender todo dentro del contexto [...] comprendiendo cómo pensaba la gente en ese momento» (Jo Nesbø, 2023: s. p.), y el París de esta novela de espías, lejos de los valores binarios del bueno/malo, blanco/negro, permite desmitificar la historiografía de la Francia que sucumbió al nazismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBILLA, M. (2021): «Arturo Pérez-Reverte. El botín de mi vida son la lealtad, la dignidad y el valor», *Diario Palentino*. En línea: <https://www.diariopalentino.es/> [consulta: 1 diciembre 2022].
- AVILÉS FARRÉ, J. (1992): «Francia y la guerra civil española: Los límites de una política», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, V, pp. 165-184.

- BACH, S. (1992): *Marlene Dietrich: Life and Legend*, William Morrow and Company, Inc., New York.
- BELMONTE SERRANO, J. (2002): *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Nausicaä, Murcia.
- BOLTANSKI, L. (2015): «Cómo se objetivó un grupo social: los “cuadros” en Francia, 1936-1945/How a social group objectified itself: “Cadres” in France 1936-1945», *Intersticios. Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 9, 2, pp. 75-88.
- BORRÁS LLOP, J. M. (1986): «Intereses económicos y actitudes políticas en las relaciones franco-españolas (1936-1939): el comercio de piritas», *Espanoles y franceses en la primera mitad del siglo xx*, CSIC, Madrid, pp. 65-70.
- CASTELLET, J. M. (1997): «Novelas de espías», *Literatura*, 9, pp. 6-7.
- CHANDLER, R. (1995): *Later Novels and Other Writings*, Library of America, New York. Ed. de F. MacShane.
- CHAVES NOGALES, M. (2015): *La bolchevique enamorada y otros relatos*, Editorial Renacimiento, Ediciones Espuela Plata, Sevilla.
- COLMEIRO, J. F. (2008): «Spanish Detective Fiction as a Political Genre», en M. E. Altisent (ed.), *A Companion to the Twentieth-Century Spanish Novel*, Woodbridge, Boydell and Brewer, Woodbridge, pp. 114-126.
- CORCUFF, P. (2014): «Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas», *Cultura y Representaciones Sociales*, 8, 16, pp. 30-51.
- DUDLEY, A. y S. UNGAR (2005): *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, Harvard University Press.
- ECO, U. (2001). *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Fábula. Trad. de A. Boglar.
- EFE (2002): «Arturo Pérez-Reverte. Hemingway era un fantasma y un embustero», *EFS*, 5. En línea: <https://efs.efeservicios.com/> [consulta: 2 diciembre 2002].
- GEHERIN, D. (2008): *The Importance of Place in Crime and Mystery Fiction*, McFarland & Company, Inc. Publishers, Jeffeson, North Carolina.
- GRAHAM, H. y P. PRESTON (eds.) (1987): *The Popular Front in Europe*, Palgrave Macmillan, New York.
- HARVEY, D. (1989): *The Urban Experience*, Johns Hopkins University Press.
- IGLESIAS, C. (2002): «De Historia y de Literatura como elementos de ficción», *Discurso leído el día 30 de septiembre de 2002, en su recepción pública, por la Excma. Sra. doña Carmen Iglesias y contestación del Excmo. Sr. don Ángel Martín Municio*. En línea: <https://www.rae.es> [consulta: 2 diciembre 2003].
- KENNEDY, G. (1996): «Hemingway, Hadley, and Paris: The Persistence of Desire», en S. Donaldson (ed.), *The Cambridge Companion to Hemmingway*, Cambridge University Press, pp. 197-220.
- KOSELLECK, R. (2009): *Un texto fundamental de Reinhart Koselleck: la introducción al Diccionario Histórico de Conceptos Político-Sociales Básicos en Lengua Alemana*, Anthropos, Barcelona. Trad. de L. Fernández Torres.

- LA BOTZ, D. (2011): «The Popular Front, A Social and Political Tragedy: The Case of France», *New Politics*, XIII.2. En línea: <https://newpol.org/> [consulta: 2 diciembre 2022].
- LOWENTHAL, D. (1985): *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press.
- LUTWACK, L. (1984): *The role of Place in Literature*, Syracuse University Press.
- MONGE GIL, I. (2012): *Francia ante el estallido de la Guerra civil española*, Diputación de Badajoz.
- MONTANER FRUTOS, A. (2003-01-23): «Arturo Pérez-Reverte, Académicien?», texte inédit d'une conférence publique à *ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE LSH 15*, Parvis René Descartes, 69007 Lyon. DOI: 10.13140/RG.2.1.4147.3440.
- MONTANER FRUTOS, A. (2009): «Introducción», *El Capitán Alatriste* de Arturo y Carlota Pérez-Reverte, Alfaguara, Madrid, pp. 9-95.
- MORADIELLOS, E. (1985): «La política británica ante la Guerra civil española», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, V, pp. 185-210.
- NESBØ, J. (2023): «Cualquier conflicto es útil para construir una buena historia», *Conversaciones Culturplaza*. En línea: <https://valenciaplaza.com/> [consulta: 20 mayo 2023].
- OPEN CULTURE (2014): «Ernest Hemingway's "Love Letter" to His "Dearest Kraut", *Marlene Dietrich*. 1955». En línea: <https://www.openculture.com/> [consulta: 13 septiembre 2018].
- PÉREZ-REVERTE, A. (1998): *El Club Dumas*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2008): «La mochila de Jim Hawkins», *II Cita internacional de la literatura en español, Lecciones y Maestros*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y Fundación Santillana. En línea: <http://icorso.com> [consulta: 27 julio 2014].
- PÉREZ-REVERTE, A. (2015): *Hombres Buenos*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2016): *Falcó*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2017): *Eva*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2018): *Sabotaje*, Alfaguara, Madrid.
- PÉREZ-REVERTE, A. (2022): «Un gazapo de Joseph Conrad», *Patente de corso*. En línea: <https://www.zendalibros.com> [consulta: 2 septiembre 2022].
- PRADA, J. M. de (2007): «Los riesgos de la memoria histórica. ¿Es mejor olvidar?», *El Correo Digital*. En línea: <http://servicios.elcorreo.com/> [consulta: 13 diciembre 2019].
- SALAS LARRAZABAL, J. (1974): *Intervención extranjera en la guerra de España*, Editorial Nacional, Madrid.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, A. (eds.) (2011): *Género negro para el siglo XXI: Nuevas tendencias y voces*, Laertes.
- SEED, D. (2000): «Crime and the Spy Genre», en C. J. Rzepka y L. Horsley (eds.), *A Companion to Crime Fiction*, Wiley Blackwell, Hoboken, pp. 233-244.

- SENAVSKII, A. S. y SENIAVSKAIA, E. (2010): «The Historical Memory of Twentieth-Century Wars as an Arena of Ideological, Political, and Psychological Confrontation», *Russian Studies in History*, 49, 1, pp. 53-91.
- WHITE, H. (1987): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press.
- WRIGHT, P. (1985): *On Living in an Old Country*, Verso, Londres.

LA CONJURACIÓN DE CATILINA A LOS OJOS DE FRANCIS FORD COPPOLA

Un estudio de caso de recepción clásica*

MARÍA GÓMEZ JAIME
Universidad de Málaga

Recepción: 7 de julio de 2025 / Aceptación: 13 de septiembre de 2025

Resumen: El presente trabajo tiene por objeto realizar un análisis intertextual comparativo de la película *Megalópolis* (2024) de Francis Ford Coppola y *La conjuración de Catilina* de Salustio con el fin de dilucidar qué temas, tópicos filosófico-literarios y personajes clásicos han inspirado al director estadounidense. Además, nos ocuparemos de señalar cómo interactúan las diversas tendencias artísticas modernas y la propia interpretación del autor con la fuente clásica, creando así un producto de recepción clásica único que demuestra que la civilización grecolatina aún sigue proponiendo preguntas y respuestas a las problemáticas actuales.

Palabras clave: Recepción clásica, utopía, antihéroe, intertextualidad, discursos de Catilina.

Abstract: The aim of this work is to carry out a comparative intertextual analysis of the film *Megalopolis* (2024) by Francis Ford Coppola and Sallust's *Catiline's Conspiracy*, in order to elucidate which themes, philosophical-literary motifs and classical characters have inspired the American director. Additionally, we will examine how various modern artistic trends and the author's own interpretation interact with the classical source, thus

* Este trabajo ha sido elaborado durante el disfrute de un contrato predoctoral financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (FPU24/02495) y se inserta en el Proyecto «Marginalia Classica IV. Marginalidades clásicas y su recepción en la cultura contemporánea de masas: escapismo y resistencias» (PID2023-150513NB-I00), otorgado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Unión Europea (FEDER).

creating a unique example of classical reception that demonstrates how Greco-Roman civilization continues to pose questions and offer answers to contemporary issues.

Keywords: Classical reception, utopia, antihero, intertextuality, Catiline's discourses.

La cinta *Megalópolis*, dirigida por el afamado director Francis Ford Coppola y estrenada a finales de 2024, se suma a la larga lista de películas, novelas, series y, en general, historias que son el resultado del ejercicio de recepción clásica, proceso intelectual y artístico en que intervienen la reinterpretación o adaptación de ciertos mitemas, arcos narrativos, personajes arquetípicos... alumbrados en la literatura grecolatina. El intento de golpe de estado de Catilina en el año 63 a. C., que ya marcó la historia y la literatura de su época —así lo constatan las *Catilina-rias* ciceronianas y *La conjuración de Catilina* de Salustio— ha inspirado a uno de los más célebres directores de cine de nuestro tiempo, quien reconoce haber estado trabajando en este proyecto durante más de cuarenta años (Baron, 2022).

Los sucesos protagonizados por Catilina, que inspiraron una de las obras más importantes de la historiografía latina, *La conjuración de Catilina* de Salustio, demuestran que a pesar del paso de los siglos no han perdido su carga patética, pues los hechos relatados y los sujetos protagonistas siguen hablándonos con honestidad de su realidad, que parece tener una indudable continuidad en estas primeras décadas del siglo XXI, asediado de preguntas y problemáticas semejantes, cuyas respuestas podemos encontrar aún en los clásicos.

Haciendo uso de su propia y reconocible visión de la sociedad y los conflictos político-sociales, Coppola, «un director de cine de primera dentro de los de segunda» (Baron, 2022) —como a él le gusta definirse—, rescata del relato histórico a Catilina, personaje conocido por los que alguna vez estudiaron latín en el aula, pero, ciertamente, ignorado por una gran parte de nuestra sociedad. Casi como otro hito histórico, Coppola se convierte en el primero que consigue traer a la gran pantalla a Catilina como protagonista.

No es, sin embargo, la primera vez que la historia sirve de musa a los directores de cine, como demuestra el llamado cine *peplum*. El análisis de las relaciones entre la literatura, la historia y el cine nos ofrece una perspectiva de estudio interesante, puesto que «las películas permiten analizar la propia conciencia de la historia que se evidencia en las representaciones de los hechos históricos, y la forma en que se construye y asume ideológicamente el pasado» (Goyeneche-Gómez, 2012: 392). Además, «el cine está inserto en la historia, en las comunicaciones sociales y en los vaivenes del mercado» (Meza, 1980: 74). En nuestro caso, ello no solo significa que Coppola repite ciertos patrones estéticos y éticos del cine *peplum* en su película, sino que su aportación, innovadora en diversos momentos, podría suponer que dichos estereotipos se perpetúen o, por el contrario, se cuestionen. Es decir, *Megalópolis* es una oportunidad para «estudiar los principios de la recepción moderna de la Antigüedad clásica» (Lindner, 2008: 55).

Con el fin de abordar analíticamente el estudio historiográfico, Ferro (1980 *apud* Laguarda, 2006: 111) elaboró una clasificación tipológica del comúnmente llamado cine histórico. Entre las categorías que contempló se encuentran las películas de «reconstrucción histórica», cargadas de «contenido social, que con el tiempo se convierten, sin pretenderlo, en testimonios para la historia» (Ferro 1980 *apud* Laguarda, 2006: 111); las películas de ficción histórica, entre las que contamos los *blockbusters* como *Gladiator* o *300*, y las películas de «reconstitución histórica», que se enmarcan en un momento determinado de la historia para analizarlo y reinterpretarlo.

Esta tipología, aunque útil, resulta insuficiente para definir con precisión un número notable de producciones, como el mismo Ferro reconoce. Así pues, otros estudiosos prefieren emplear las categorías propuestas por Ibars Fernández y López Soriano (2006 *apud* Laguarda, 2006: 112), quienes hablan de «cine político, de propaganda bélica, ideológico y cine como reflejo de una sociedad».

De esta forma, *Megalópolis* se erige como un filme de adaptación histórico-literaria cargado de un gran componente ideológico. En él, Coppola trae a su Nueva Roma futurista, ubicada en Nueva York, un episodio pasado reinterpretado. El prisma a través del cual el director entiende la conjuración de Catilina supone una mirada personal del hecho histórico, tintada de una ideología y manera de entender la sociedad y la política absolutamente personales. Se desprende de la película una moraleja clara, un mensaje directo que el estadounidense quiere transmitir a las futuras generaciones. *Megalópolis* demuestra así que «el pasado no es una forma establecida, sino una disputa en torno al significado de los hechos; y una película —aún una de ficción— puede estar repleta de significados sobre el pasado» (Ranalletti, 1998: 103).

Sobre esta película, el periodista especializado en cine José Manuel Romero, de la Cadena Ser, sostiene que «es muy interesante esa disección del poder, de la corrupción, de qué futuro imaginamos, de qué América deja a sus nietos [...]» (*El País*, 2024), es decir, la reproducción e interpretación de un episodio histórico, el reflejo del pasado en el presente, son las herramientas de las que Coppola se sirve para mandar un mensaje político y filosófico. No obstante, las decisiones artísticas del director no han sido valoradas positivamente por la crítica en general y le han valido a la película la multinominación a los Premios Razzie celebrados en marzo del 2025 en las categorías de Peor Director, Peor Guion, Peor Pareja de Reparto y Peor Película. Ante estas nominaciones Coppola se pronunció del siguiente modo:

I am thrilled to accept the Razzie award in so many important categories for *Megalopolis*, and for the distinctive honor of being nominated as the worst director, worst screenplay, and worst picture at a time when so few have the courage to go against the prevailing trends of contemporary moviemaking! In this wreck of a world today, where ART is given scores as if it were professional wrestling, I chose to NOT follow the gutless rules laid down by an industry so terrified of risk that, despite the enormous pool of

young talent at its disposal, may not create pictures that will be relevant and alive 50 years from now (Hibberd, 2025).

No es la primera vez que el director de *El Padrino*, *Drácula* o *Apocalipsis Now* recibe este tipo de críticas: de igual manera, su cinta *Drácula* no fue bien recibida por el público al principio; consecuentemente, la periodista Pepa Blanes, de la Cadena Ser, sostiene que la última creación de Coppola está «a la espera de segundas lecturas con el paso de los años» (*El País*, 2024) y rompe una lanza a favor de ella afirmando: «yo la defiendo. Sé que ha sido vapuleada [...]. Es megalómana, es hortera, es kitsch [...], [pero] es interesante lo que Coppola propone al adaptar la *Conjuración de Catilina*».

1. MEGALÓPOLIS: MIRAR AL PASADO PARA COMPRENDER EL PRESENTE

Como podemos intuir, no es azarosa la época, los personajes o el episodio escogidos para lanzar un mensaje al público actual, pues, por lo general, el conocimiento y evocación de la civilización grecolatina suponen «capital social y cultural» para aquellos que lo poseen (Hardwick, 2018: 25-17 *apud* Unceta Gómez y Salcedo González, 2024: 17).

Tal y como adelantamos, Coppola sitúa su historia en Nueva Roma, un distrito ficticio de Nueva York. Las alusiones a la Urbe son muchas y variadas: frases cortas en latín (*semper sum tibi, sic semper tyrannis, ego te absolvo...*), vestuario que recuerda al *pallium*, peinados trenzados, arquitectura neoclásica, personajes conocidos como los mencionados Cicerón y Catilina, amén de Publio Clodio, Craso o el propio Salustio, quien también se convierte en narrador en la película.

En el primer minuto de la cinta se muestra un grabado en mayúsculas cuadradas monumentales, características de la epigrafía latina, que justifica la necesidad de «volver al pasado romano» para tratar las problemáticas estadounidenses presentes; este *frame* es una declaración de intenciones:

Our American republic is not all that different from Old Rome.
Can we preserve our past and all its wondrous heritage?
Or will we too fall victim, like Old Rome, to the insatiable appetite for power
of a few men?

Nueva Roma es una megalópolis, una ciudad ciclópea, moldeada por la densa demografía y las gigantescas infraestructuras que requieren sus habitantes. En esta megalópolis se celebran los eventos más destacados y habitan las figuras más ilustres y famosas del país. Ellos ocupan los espacios donde la vida parece ser más amable y las preocupaciones más livianas, están rodeados de lujos y acuden a eventos restringidos donde los invitados se codean con la alta sociedad. En varios de estos eventos se lee en letreros, a la manera de los antiguos *tituli*, *panem et*

circenses, complementando el significado de la escena con el sentido original¹ de esta locución latina. *Panem et circenses* en *Megalópolis* critica a un grupo privilegiado de ciudadanos que vive tan holgadamente que no necesita de la política para promover cambios en un sistema amable con ellos; es más, el espectáculo y el entretenimiento apolítico, acrítico y absolutamente blanco es precisamente lo que esta comunidad necesita para no prestar atención a los perjuicios, injusticias y desigualdades soportados por sus conciudadanos.

No obstante, también forman parte de Nueva Roma los inmigrantes, los analfabetos, los pobres, los mendigos. La dualidad que alberga esta ciudad futurista aparentemente no ocupa los debates de los políticos enfrentados Cicerón (Giancarlo Esposito) y Catilina (Adam Driver). De las reflexiones planteadas en la película extraemos el valor social del arte, la investigación, el intercambio de ideas y la apuesta por la utopía, aspectos todos connaturales al ser humano. Sin embargo, la cuestión política planteada en el filme requiere de un tratamiento más extenso, del que nos ocuparemos a continuación.

1.1. El contexto político de Nueva Roma

La película, que se divide en capítulos con títulos propios, nos introduce en algunas de las problemáticas que enfrenta Nueva Roma. Uno de estos capítulos es «Debt. Some great families were utterly penniless», donde se describe cómo César Catilina atrae el capital de los hombres ricos de Nueva Roma para financiar sus proyectos.

«Voy a construir una ciudad con la que soñar», pronuncia el personaje César Catilina en la ficción. Este Catilina, aunque arquitecto, no se aleja de la vida política, pues presenta su candidatura a senador frente a su rival acérrimo Francis Cicerón. El vigente gobernador Cicerón basa sus campañas en los valores tradicionales y la acción presentista. En sus discursos abundan las oraciones largas, elegantes y ampulosas; frente a él se encuentra Catilina, quien le pregunta repetidamente: «¿No hay tiempo para hablar del futuro?». Mientras Cicerón promete la construcción de un casino para revertir la desfavorable situación económica y la mejora de servicios públicos, Catilina se aferra a la investigación como vía para crear el «megalón», la panacea que cambiará la vida de los ciudadanos, un material útil en la medicina, la arquitectura y, por lo que podemos suponer, en muchos más ámbitos.

Otro de los nudos argumentales que ayuda a ilustrar el perfil político de los personajes es el episodio de la caída del satélite soviético Cartago que golpea la ciudad de Nueva Roma. Ante este contratiempo los dos políticos responden de forma opuesta: Cicerón propone aumentar la presión fiscal para reconstruir la ciudad, sin tener en cuenta las dificultades económicas de gran parte de los

¹ [...] *Nam qui dabat olim imperium, / fasces, legiones, omnia, nunc se continet atque / duas tantum res anxius optat, panem et / circenses.* («Pues quien concedía en otro tiempo el mando, las fasces, legiones, todo, ahora se contenta y solo desea ansioso dos cosas, pan y circo» Juv. *Sát.* x, 79-81).

ciudadanos, inmigrantes en una medida considerable; Catilina diseña un nuevo proyecto urbanístico bastante costoso, que cambiará por completo la vida de las personas al ser construido con el megalón. A ellos se suma el primo de Catilina, Clodio Pulcher (Shia LaBeouf), quien usa tácticas demagógicas y populistas para atraer a las masas desfavorecidas. Entre sus estrategias políticas hallamos la denuncia del proyecto de Catilina como un «capricho de patricio», entre otras, que acabarán desembocando en la radicalización fascista de los votantes de Clodio.

Cicerón y Catilina son presentados antitéticamente en sus posturas, pero no en estatus o posición social, ni siquiera sus programas son opuestos, simplemente diferentes. En este sentido, el director ha entendido perfectamente el escenario senatorial de la República romana. La historia nos ha legado la concepción de un modelo construido en torno al conflicto entre *populares* y *optimates*; en cambio, como sostiene Robb (2010: 15), la oposición ideológica entre ambos es discutible y polémica. Cayo Sempronio Graco se alza como el ejemplo por antonomasia del *popularis*, puesto que pretendió establecer los *iura populi* mediante la distribución de grano y tierras, reformas del sistema judicial y senatorial... (Robb, 2020: 15); sin embargo, no todos los estudiosos coinciden en que existiera un contraste político real entre ambos grupos republicanos, sino que «a change of party was more a change of political tactics than of political sentiments» (Mommsen, 1911: 72 *apud* Robb, 2010: 16). La clase gobernante trabajaba —o fingía hacerlo— por la *res publica*, por tanto, el objeto discursivo debía ser de interés público. El gran logro de C. S. Graco —y otros tantos entre los que contamos a C. Memmio o el propio Catilina— fue desafiar el sistema aristocrático dando voz a quejas sobre la misma clase senatorial (Robb, 2010: 167), razón por la cual estos líderes fueron considerados en su tiempo *seditionis*. De esta forma, la denuncia de la corrupción, privilegios y abuso de poder de unos pocos no formaba parte del discurso político, sino que prevalece la lucha por el dominio político entre *populares* y *optimates*, una farsa en la que se fingen acciones y posturas ante la ciudadanía:

3. Namque, uti paucis verum absolvam, post illa tempora quicumque rem publicam agitavere honestis nominibus, alii sicuti populi iura defenderent, pars quo senatus auctoritas maxuma foret, bonum publicum simulantes pro sua quisque potentia certabant. 4. Neque illis modestia neque modus contentionis erat: utriusque victoriam crudeliter exercebant (Sall. *Cat.* 38, 3-4).

(«Pues, a decir verdad en pocas palabras, todos los que después de aquellos tiempos trastornaron el estado con proclamas honestas, unos como defensa de los derechos del pueblo, otros con el fin de aumentar al máximo la autoridad del senado, luchaban en defensa de su propio poder fingiendo el bien público. 4. Y no tenían aquellos ni medida ni límite en su contienda: ambos usaban la victoria despiadadamente»)².

² Todas las traducciones del latín al español son propias.

En este fragmento Salustio retrata un escenario político agitado, donde la oligarquía poderosa se divide en dos grupos que se enfrentan por fines partidistas. Ni *optimates* ni *populares* persiguen el bienestar público, sino que protagonizan un duelo por la ostentación del poder en que la aparente oposición ideológica se emplea como una excusa argumental para convencer al público votante, pero sus programas no presentan beneficios tangibles para la masa popular.

De la misma índole es el siguiente fragmento de *Historiae*:

12. Postquam remoto metu Punico similtates exercere vacuum fuit, plurimae turbae, seditiones et ad postremum bella civilia orta sunt, dum pauci potentes, quorum in gratiam plerique concesserant, sub honesto patrum aut plebis nomine dominationes adfectabant, bonique et mali cives adpellati non ob merita in rem publicam omnibus pariter corruptis, sed uti quisque locupletissimus et iniuria validior, quia praesentia defendebat, pro bono ducebatur (*Hist.* I, 12).

(«Después de que, eliminado el miedo a los cartagineses, hubo ocasión de dar rienda suelta a las rivalidades, surgieron muchísimos disturbios, sediciones y, finalmente, guerras civiles, mientras, unos pocos poderosos, a favor de los cuales se había inclinado la mayoría, aspiraban al poder bajo el honorable nombre de los patricios o de la plebe, y los ciudadanos se consideraban buenos y malos no por sus méritos hacia la República, pues todos estaban corrompidos en la misma medida, sino que se tomaba por bueno al que fuera el más adinerado y más fuerte en la injusticia porque defendía el orden establecido»).

Para algunos historiadores (Münzer, 1920; Syme, 1939; Scullard, 1951) en Roma no existía la noción de una organización bipartidista, ni siquiera de un «partido popular» en sí —esencialmente porque la acción política no se organizaba a partir de las ideas compartidas del grupo, sino alrededor del carisma y éxito de ciertas figuras, dando lugar así a cierto personalismo político—:

The political life of the Roman Republic was stamped and swayed, not by parties and programmes of a modern and parliamentary character, not by the ostensible opposition between Senate and People, *Optimates* and *Populares*, *nobiles* and *novi homines*, but by the strife for power, wealth and glory. The contestants were the *nobiles* among themselves, as individuals or in groups, open in the elections and in the courts of law, or masked by secret intrigue (Syme, 1939: 11).

En cambio, Taylor (1949: 22 *apud* Robb, 2010: 21) sí observa un cisma ideológico real entre ambos grupos y define a los *optimates* como

[...] powerful nobles who controlled the senate and were determined to uphold or regain the constitution of their ancestors and to keep for themselves and their associates the great gains of empire.

Por su parte, los *populares* parecen ser un grupo más complejo de definir, pero los senadores se adscriben a este bando por sus programas, centrados en la «distribución de grano, legislación agraria y la extensión de la ciudadanía» (Taylor, 1949: 11-12 *apud* Robb, 2010: 21), antes que por su linaje o lazos de *amicitia*. Consecuentemente, es innegable para Taylor que entre la clase senatorial existió una escisión debido a los objetivos, ideales y perspectivas de unos y otros. Asimismo, esta autora, junto con Syme, señala pertinentemente que el propio Cicerón hacía una distinción más en el grupo de los *populares* antes de su exilio: los *boni populares* y los *mali populares*, negativamente considerados por pecar de demagogia. En este sentido, el personaje de Clodio Pulcher en la película sigue cargando con la fama de popular demagogo atribuida en la Antigüedad.

Con todo, *Megalópolis* nos presenta un contexto sociopolítico oligárquico con rasgos personalistas, más cercano a aquellas descripciones de Salustio o los historiadores Münzer, Syme y Scullard, ya que Catilina y Cicerón no actúan bajo las convicciones y líneas ideológicas de un partido, sino que son ciudadanos de alta posición social que pretenden hacer prevalecer sus métodos propios para reafirmar su estatus y, luego, alcanzar fines comunes como la mejora del estado de bienestar. Así pues, aunque no es exacto hablar de partidos o bandos —ni siquiera en la película— se atisba aquella concepción tradicional que presenta a Cicerón como el incansable conservador de la República y a Catilina como denunciante de la «opresión» y promotor de la revolución.

1.2. El personaje de Catilina

«Las utopías no están para dar soluciones, sino para hacerse preguntas», dice César Catilina. El sueño o la utopía son la característica distintiva mediante la cual se construye este personaje: en los diálogos mantenidos con su novia Julia Cicerón, tienen notoria presencia los planes y proyectos de futuro y el deseo. La utopía, a pesar de contener sustancia ficticia necesariamente, nace de la realidad, concretamente, de las necesidades que surgen del sistema político-económico bajo el que se organiza la sociedad estadounidense. Estos problemas no se mencionan explícitamente —puesto que a Coppola no le interesa crear una cinta de crítica política inserta en el contexto estadounidense, sino, más bien, una cinta universal y reivindicadora del valor de la cultura, la ciencia y el cambio en tiempos de crisis—, pero podemos enumerar algunos como la desigualdad entre clases, la tensión social galopante, la desconfianza en la ciencia y el progreso y estancamiento de los valores ético-morales.

A lo largo de todo el filme, el protagonista se muestra irreverente: sus enfrentamientos verbales y casi físicos con Cicerón, su discurso descarado ante la prensa, su desprecio por lo socialmente aceptado, el consumo de narcóticos y su desencanto por lo cotidiano nos desvelan una personalidad o carácter bien definido que se moldea por y según este entorno que lo rodea. Se dibuja, consecuentemente, un personaje intelectual, pesimista y reflexivo, apasionado de su trabajo y sus planes y descontento con el presente. El Catilina de Coppola representa «el pesimismo

del intelecto, el optimismo de la voluntad», una actitud política y filosófica expresada magníficamente por Gramsci en el periódico *L'Ordine Nuovo*, que dotó al propio movimiento del biennio rosso italiano del mismo nombre. Mientras el «pessimismo del intelecto» se refiere al conocimiento pleno de las carencias y fallas del sistema y el nulo margen de acción, coordinación y organización que existe para los que buscan otras posibilidades; por otro lado, el «optimismo de la voluntad» se impone al anterior como el deseo del cambio real, que solo se materializa haciendo uso de la «creatividad revolucionaria».

De esta manera, afanado en la paradójica realización del concepto «utopía», Catilina ansía un mundo mejor —entendiendo lo bueno y lo malo como conceptos de base moral, es decir, sujetos a la subjetividad personal y de raigambre cultural—. Para Coppola, la construcción de un estado aventajado se logra mediante la revolución de lo establecido, impulsada por genios creadores que se valen de las herramientas que ofrece el arte, la investigación, la ciencia e, indudablemente, la excelencia intelectual.

Una de las lecturas generales que se extraen de la película —en concreto del carácter y acción de Catilina— es, en definitiva, la necesidad de «la creencia vital en un ideal utópico con el fin de motivar a la gente para emprender el viaje desde el *statu quo*» (Wright, 2010: 22).

1.2.1. Entre el superhéroe y el antihéroe

A continuación, revisaremos las principales nociones sobre el superhéroe, héroe y antihéroe para definir a César Catilina, personaje resultante de la interacción entre la recepción clásica y la cultura *pop*, una suerte de superhéroe antiheroico.

El *superhero genre*, uno de los grandes hitos de la cultura *pop*, que nace en Estados Unidos con la creación del todopoderoso Superman de Joe Schuster y Siegel (Unceta Gómez, 2020: 4), propone una nueva tipología de héroe que integra en sí rasgos del héroe clásico y héroes folclóricos. El superhéroe normalmente se constituye en oposición al villano y se caracteriza por una duplicidad ontológica, esto es, el superhéroe vive dos vidas paralelas, una donde se desarrolla como un individuo común y corriente y otra donde lleva a cabo hazañas superiores a las realizables por un humano. El superhéroe se comporta y es reconocido como tal cuando hace uso de una vestimenta distintiva —estamos ante el héroe enmascarado—; este «disfraz» le permite llevar una vida normal, donde tienen cabida la *vanitas* y la *mediocritas*, antitéticas a su oculta *δύναμις* que le acarrea *fama*. De esta forma, el personaje se articula en una dualidad contrastada entre el hombre público y el hombre privado. Este recurso puede encontrar sus antecedentes en diversas fuentes, por ejemplo, en la representación iconográfica de Hércules ataviado con la cabeza del león de Nemea, en la indumentaria de Robin Hood o la de grupos paramilitares como los Bald Knobbers (Weston, 2013: 227). La ropa en el mito clásico también puede camuflar al héroe, recordemos el canto XIII de la *Odisea*, cuando Odiseo se viste con harapos para no ser reconocido.

Asimismo, el superhéroe posee en ocasiones armas tecnológicas o mágicas que le ayudan en su tarea (Unceta Gómez, 2020: 6), conteniendo ello ecos de las armas de Perseo o las de Aquiles. Además, el superhéroe se define por su misión, divididas en dos categorías (Lucerga Pérez *apud* Unceta Gómez, 2020: 4): defender y/o mantener el orden establecido o, por el contrario, introducir un nuevo orden para mejorar el mundo en el que viven.

La figura del superhéroe, como vemos, se elabora en gran medida a partir de la del héroe clásico, cuyo código ético-moral se ajusta a los valores establecidos por las clases dominantes: igualmente, «el superhéroe nació siendo a menudo un garante del *statu quo* político y social» (Pintor Iranzo, 2020).

La moralidad sin tacha del héroe clásico se aprecia especialmente en Héctor, respetable por su linaje, sus acciones y sus actitudes valerosas, generosas y justas. Peláez (2024: 123-134) argumenta que las cualidades heroicas del troyano han transgredido las fronteras de la literatura para convertirse en modelo ético-moral fácilmente extrapolable a diversos planos de la vida contemporánea, destacando su compromiso con su pueblo a pesar de la inminente derrota de Troya y la auto-crítica que hace de sus propias decisiones. Héctor supone el *incipit* del cambio de valores sociales germinado en la temprana Antigüedad y responsable del desarrollo de un nuevo modelo, el antihéroe.

Por su parte, el antihéroe no es el negativo del héroe clásico, simplemente responde a τὸ ἔτερον. González-Escribano (1981-1982: 378) sostiene que estamos ante un antihéroe cuando «el autor puede servirse de su personaje para hostigar a sus lectores, para enseñarles otras posibilidades de vida digna, para aguzar su espíritu crítico, o simplemente para expresar su rebeldía ante los valores establecidos por las clases dominantes». Pavis (1966: 255 *apud* Freire Sánchez y Vidal-Mestre, 2022: 251) concibe la construcción del antihéroe como una respuesta literaria natural ante una sociedad descontenta: «los valores enfatizados por el héroe clásico caen en descrédito e incluso se hacen sospechosos, y entonces el antihéroe aparece como la única alternativa para describir las acciones humanas». Rico *et al.* (2019: 11 *apud* Freire Sánchez y Vidal-Mestre, 2022: 25) lo definen como «personajes, en general, con un alto grado de conflicto interno y han vivido experiencias desastrosas o violentas. Generalmente motivados por la venganza o por el ideal de que esa es la única manera de hacer un bien permanente». Sobre este conflicto interno, Vogler (2020: 78-79 *apud* Freire Sánchez y Vidal-Mestre, 2022: 25) apunta que estos héroes «nunca superan sus demonios internos, sino que son abatidos y finalmente destruidos por ellos».

Habida cuenta de todas estas concepciones de superhéroe, héroe y antihéroe, podemos sostener que César Catilina es calificable como superhéroe al ostentar el superpoder de parar el tiempo y a las personas con él. Emplea su habilidad en los procesos constructivos (derribo de edificios, por ejemplo) o para obtener momentos de reflexión que permiten mejorar sus proyectos arquitectónicos. En este sentido, el superpoder parece perseguir fines individuales sin efectos realmente transformadores para la comunidad, pero es evidente que desde el punto de vista de Coppola

el arte arquitectónico de Catilina es semilla y catalizador de la transformación social, política, cultural y urbanística. Es decir, la paralización del tiempo es la herramienta por la cual Catilina se aproxima al paradigma de «héroe civilizador».

Although the classical hero could perform his feats alone, he did so in representation and defense of the entire community —perhaps Hector, more than Achilles, would be the best Classical representative of this type of hero, more concerned about his homeland, his city and his family than about his own glory (Macías Villalobos, 2020: 90).

Así pues, lo común y lo público de la empresa se alza como otro elemento de unión entre el héroe clásico y este particular superhéroe coppolano, ya que, aunque ambos tipos de héroe presenten cierto individualismo, puesto que «su gloria se basa en actos llevados a cabo por ellos mismos» (Macías Villalobos, 2020: 89), ambos actúan en representación de la comunidad. No obstante, el poder de Catilina no cobra toda la importancia que se le presupone dentro del *superhero genre*, comportándose simplemente como una metáfora del poder revolucionario del arte. Tampoco la comunidad adquiere el peso argumental que se puede presumir a priori de una película donde el debate sobre el bienestar social ocupa tantos minutos, ello se debe a que

the problem of mankind today [...] is precisely the opposite to that of men in the comparatively stable periods of those great co-ordinating mythologies which now are known as lies. Then all meaning was in the group, in the great anonymous forms, none in the self-expressive individual; today no meaning is in the group —none in the world: all is in the individual (Campbell, 1993: 388 *apud* Macías Villalobos, 2020: 90).

Otro elemento que facilita su taxonomía como superhéroe moderno reside en la ocultación de su poder a la sociedad, recurso muy extendido en *el superhero genre* como demuestran los personajes de Spiderman o Superman; sin embargo, será descubierto por la hija de su némesis, Julia Cicerón, lo que unirá los caminos de ambos profesional y personalmente.

En cuanto a la imposible destrucción del superhéroe, Coppola también dota de este privilegio a Catilina al no dejarlo morir: el megalón empleado en la medicina lo salva de una herida de bala mortal. Esta sustancia, por ende, se convierte al final de la película en otra metáfora por la que Coppola quiere trasladarnos que lo humanamente inalcanzable, lo supranatural puede en realidad ser alcanzado mediante la dedicación, la creatividad y la libertad:

We are killing so many of our cousin human beings and so many of our children. We are a genius species. We can't waste one another. We all have unique talent. There's not a problem that we face that we do not have the ability to solve. Someone has to say that, I feel, and that's what this film says (Coppola en Weisman y Weintraub, 2024).

De otro lado, el pasado oscuro de Catilina contiene una dualidad, debido a que actúa como motor de su proyecto y como obstáculo psicológico. Las escenas oníricas y/o alucinatorias revelan al espectador que a Catilina le persigue la culpa por la muerte de su mujer y su bebé, además, su imagen ante la sociedad fue dañada por la imputación de estos hechos, presentada por el entonces fiscal Cicerón. Atormentado, a la manera de Batman, Catilina se promete emprender la ambiciosa empresa de crear el megalón, que podría haber salvado la vida de su mujer y su hijo; en cambio, los recuerdos a veces obstruyen el curso fluido de sus pensamientos y no permiten la *performance* de su poder exitosamente, es decir, su *background story* actúa como su propia kryptonita o talón de Aquiles.

No obstante, a pesar de la adecuación del protagonista a los parámetros del superhéroe expuestos, consideramos que Coppola entiende a Lucio Sergio Catilina bajo el esquema del antihéroe al crear un personaje controvertido, alejado de los estándares modélicos. César Catilina se resiste a la integración exitosa en la comunidad, como respuesta al trauma y al rechazo social vivido años atrás, y presenta comportamientos autodestructivos. Coppola no es el primero en interpretar a Catilina desde un prisma antiheroico, alejado de la percepción salustiana: Ben Jonson, el dramaturgo inglés, escenificó en *Catiline: his conspiracy* (1611) a un idealista valiente que se encara ante el soberbio Cicerón, quien defiende un sistema estanco e injusto.

El público actual ha demostrado su preferencia en las últimas décadas por los personajes imperfectos y complejos, más humanos. De esta forma, la psique tambaleante del protagonista, sus acciones más reprochables y su conducta atípica atraen el interés de la sociedad e, incluso, despiertan su empatía. Estamos ante el conocido fenómeno de *sympathy for the devil*, principalmente inspirado por la publicación de *Frankenstein* de Mary Shelley (Macías Villalobos, 2022: 87). Uno de los casos que recientemente desató esta «afección por lo monstruoso» es el asesinato de Brian Thompson, CEO de una compañía de seguros médicos privados estadounidense, a manos de Luigi Mangione, el joven que se ha convertido globalmente en *exemplum* de lucha contra el despiadado negocio de la salud.

De todo ello extraemos que Catilina como personaje histórico contiene la sustancia de la justicia y la igualdad, por ello mismo, a pesar del generalizado rechazo social a la violencia, despierta inevitablemente la compasión del individuo con hambre y sed de justicia social, la complicidad del ser sufriente que es el ser humano al fin y al cabo.

Por su parte, el argumento del héroe que ha de salvar a la clase social desfavorecida ayudado e impulsado por el amor a una mujer bebe, sin duda, de la película expresionista alemana *Metrópolis* (1927), en la que los obreros viven en un mundo subterráneo y la élite intelectual habita la ciudad. La revolución iniciada en los guetos obreros será apaciguada por Freder, el hijo del dirigente de *Metrópolis*, quien media entre los obreros y la clase obrera apelando al amor y la fraternidad junto con María.

En definitiva, de lo expuesto se desprende que en el proceso de creación y desarrollo del personaje han intervenido diversas lecturas, interpretaciones y tendencias, entre las que encontramos la *Conjuración de Catilina* como fuente de inspiración primaria, la comprensión personal de la historia, del contexto político y la figura de Catilina «contaminada» por el propio contexto socio-político del autor —contexto con el cual establece puentes, comparaciones y paralelismos—, la visión de Jonson, el arco argumental de *Metrópolis* y la reinterpretación artística donde también juegan un papel señalado, como hemos visto, los productos audiovisuales de la cultura *pop* y un cambio notable en la comprensión del héroe como figura imperfecta, pero «con valores “distintos”, aunque igual de “positivos” [...] desde otros puntos de vista» (González-Escribano, 1981: 376).

2. LAS HUELLAS DE SALUSTIO EN *MEGALÓPOLIS*

En este apartado no solo nos ocuparemos de ciertos pasajes de *La Conjuración de Catilina* que demuestran que esta obra ha actuado como fuente primaria para *Megalópolis*, sino que también abordaremos ciertos tópicos salustianos —no solo de *La Conjuración de Catilina*— a los que Coppola ha dado continuidad en su obra.

a) El filicidio. Este hecho de la vida de Catilina únicamente es recogido por Salustio. Otros autores, como Plutarco, nos hablan de un asesinato, pero no de su propio hijo, sino de su hermano³. Salustio no da por cierto del todo el suceso, aunque lo aprovecha interesadamente en su relato:

2. Postremo captus amore Aureliae Orestillae, cuius praeter formam nihil umquam bonus laudavit, quod ea nubere illi dubitabat timens privignum adulta aetate, pro certo creditur **necato filio** vacuum domum scelestis nuptiis fecisse. 3. Quae quidem res mihi in primis videtur **causa fuisse facinus maturandi**. 4. Namque animus impurus, dis hominibusque infestus, neque vigiliis neque quietibus sedari poterat: ita **conscientia mentem excitam vastabat** (*Cat.* xv, 2-4).

(«Después, enamorado de Aurelia Orestila, de quien nunca ninguna persona honesta elogió nada salvo su belleza, como ella dudaba si casarse con él porque temía al hijastro de edad adulta, se da por cierto que, tras asesinar a su hijo, dejó libre la casa para la boda criminal. 3. Ciertamente, este hecho me parece la principal causa para acelerar su crimen. Pues su espíritu impuro, hostil a dioses y hombres, no podía apaciguarse ni en la vigilia ni en el descanso: tanto atormentaba su conciencia a su mente alterada»).

³ PLU. *Cic.* x.3: *Οὔτοι κορυφαῖον (...) εἶχον Λεύκιον Κατιλίαν, ὃς αἰτίαν ποτὲ πρὸς ἄλλοις ἀδικήμασι μεγάλοις ἔλαβε παρθένῳ συγγεγονέναι θυγατρὶ, κτεῖναι δ' ἀδελφὸν αὐτοῦ* («Ellos tenían por líder a Lucio Catilina, quien fue acusado, entre otros grandes crímenes, de acostarse con su hija virgen y de matar a su propio hermano»).

Aunque Salustio menciona el asesinato con el fin de fundamentar la crítica y describir al personaje negativamente, el suceso se convierte también en el tormento y causa de noches en vela de Catilina en *Megalópolis*. César Catilina no mató a su hijo, si bien la opinión pública cree que sí; por otro lado, la muerte de su bebé y su mujer son los responsables de que las prisas consuman al personaje en sus proyectos de perfeccionamiento y empleo generalizado del megalón. Lo que nos resulta interesante de ello es cómo interpretan Salustio y Coppola el mismo hecho, pues, el primero, aunque sabe que es un rumor improbable, prefiere concederle veracidad para dibujar el perfil de un hombre incapaz de escuchar su conciencia; el segundo reconoce la exageración del rumor y admite que, a pesar de que la muerte pudiera estar envuelta en una serie de circunstancias sospechosas, lo que inquietaba a Catilina en realidad era el dolor, no la culpa. Sugerimos, además, que la línea pronunciada por el chófer Salustio cuando Catilina visita lo que parece ser la casa donde vivió con su mujer e hijo sirva como una especie de crítica hacia la interpretación salustiana del vaivén emocional de Catilina: «tales son los misterios del corazón humano que a este historiador se le dificulta su comprensión».

b) El estupro con una sacerdotisa de Vesta. Estamos ante otro de los delitos de Catilina únicamente mencionado en *Cat. xv: *Iam primum adulescens Catilina multa nefanda stupra fecerat, cum virgine nobili, cum sacerdote Vestae, alia huiusce modi contra ius fasque** («Ya de joven Catilina había cometido muchas obscenidades inconfesables, con una joven noble, con una sacerdotisa de Vesta y otros ultrajes a la ley humana y divina del mismo tipo»). A Coppola este dato no le pasó desapercibido y lo trasladó a la escena de celebración de las *nuptiae* (referidas en latín también en la película) de los personajes Wow (Aubrey Plaza) y Craso (Jon Voight), tío de César Catilina. En esta fiesta —celebrada en un circo romano modernizado donde hay carreras de cuadrigas y vallas de publicidad rotativas digitales que repiten líneas significativas de los personajes en latín— actúa la cantante de moda, Vesta (Grace VanderWaal), quien es conocida por haber hecho un voto público de castidad, apoyando así los valores tradicionales de *virtus feminina* y familia propios del «partido» ciceroniano; sin embargo, su actuación se ve truncada cuando emiten en una pantalla gigante un vídeo de ella manteniendo relaciones sexuales con el propio Catilina. Cicerón lo increpa ante todos los asistentes de la boda con su célebre «¿hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia?»⁴, dejando Coppola entrever un conocimiento general del «asunto catilinario». De nuevo, el director reproduce el relato salustiano manteniendo los mitemas que permiten establecer un puente con la obra clásica: el carácter sagrado de una mujer, la violación de este carácter y el desafío a los límites éticos convencionales. Contrariamente a Salustio, Coppola vuelve a restar veracidad a este hecho y blanquea a Catilina al demostrar que el vídeo, en realidad, era un montaje y un ataque político maquinado por Clodio, el verdadero antagonista.

⁴ Como bien es sabido, se trata de la interrogación que da inicio a la *Catil.* 1.

c) El enemigo extinto, Cartago, y la autodestrucción del sistema. Como adelantamos, Nueva Roma es golpeada por la caída del satélite soviético Cartago. En el plano futurista en que se sitúa la acción, la URSS no supone un peligro activo, en su lugar, es el recuerdo de una época tensa, pero superada. Magistralmente, el director ha fusionado en el elemento del satélite a Cartago y la URSS para acercar la historia romana a la historia reciente estadounidense. En primer lugar, fijémonos en qué importancia le concede Salustio a Cartago en *La Guerra de Jugurta*, XLI, 1-4:

41. Ceterum mos partium et factionum ac deinde omnium malarum artium paucis ante annis Romae ortus est otio atque abundantia earum rerum, quae prima mortales ducunt. 2. Nam **ante Carthaginem deletam** populus et senatus Romanus placide modesteque inter se rem publicam tractabant, neque gloriae neque dominationis certamen inter civis erat; **metus hostilis in bonis artibus civitatem retinebat**. 3. Sed ubi illa formido mentibus decessit, scilicet ea quae res secundae amant, lascivia atque superbia incessere. 4. Ita quod in adversis rebus optaverant otium postquam adepti sunt, asperius acerbisque fuit.

(«41. Pero nació en Roma pocos años antes la costumbre de los partidismos y los bandos, y luego la de todas las malas artes por el ocio y la abundancia de todas las cosas, que los mortales consideran primordiales. 2. Pues antes de la destrucción de Cartago el pueblo y el senado romano manejaban los asuntos de estado entre sí pacífica y moderadamente, y no existía rivalidad por afán de gloria y poder entre los ciudadanos; el miedo al enemigo mantenía a la ciudadanía en el buen proceder. 3. Pero cuando aquel miedo abandonó sus mentes, sobrevinieron esas cosas que la prosperidad favorece: el desenfreno y la soberbia. 4. Así, la tranquilidad que habían deseado en los tiempos adversos, una vez que la consiguieron, fue más dura y amarga»).

Observamos que Salustio otorga a Cartago un papel pasivo en el deterioro de los *boni mores*, pues su existencia había obligado al pueblo romano a mantenerse unido ante la adversidad. Su completa destrucción desencadenó que la estricta moderación impuesta por el miedo se relajara y así afloraran los enfrentamientos entre los conciudadanos, la ambición de poder y el individualismo. Paralelamente, Coppola tampoco culpa al satélite soviético de la polarización ideológica: la caída del satélite es accidental, son los gobernantes y el pueblo quienes han de colaborar en el diseño de estrategias efectivas para reconstruir Nueva Roma. La desunión del pueblo no se debe a fuerzas externas, nace en el seno de un sistema con fallas en que abundan las actitudes individualistas.

El acontecimiento provoca un desgaste progresivo hasta casi consumir la autolisis, consistente en guerras políticas intestinas, malestar social, disturbios y conflictos violentos protagonizados por aquellos grupos que no se sienten parte de Nueva Roma, a la que los personajes se refieren como «Imperio». Las filas de estos grupos son engrosadas por colectivos minoritarios, que no encuentran soluciones a sus problemas en el sistema vigente, por lo que recurren a la acción organizada, dirigida por Clodio Pulcher, un político sin programa electoral real y sin escrúpulos,

que recurre al populismo para encender los ánimos de los descontentos —inmigrantes, mendigos, personas de bajo estrato sociocultural—, hacerse con su voto y, finalmente, acceder al poder.

La autodestrucción del sistema se adelanta al principio de la película, cuando el narrador introduce el nudo argumental con las siguientes líneas «¿Cuándo muere un imperio? ¿Colapsa en un estado catastrófico? No. Pero llega un momento en el que la gente ya no cree en él más. Ahí empieza un imperio a morir». El personaje de Craso, un magnate empresarial dueño de un banco con influencias en las esferas del poder, repite a su sobrino Catilina lo mismo: «un imperio muere cuando sus habitantes no creen en él». Esta frase la pronuncia después de haberse salvado del intento de asesinato a manos de su otro sobrino Clodio, quien ansiaba heredar el banco. Todo este cuadro escénico puede considerarse una metáfora de las teorías tradicionales de caída y autodestrucción del Imperio romano de Occidente, teorías como la de Ward-Perkins (2007), historiador que sostiene que los tratados y acuerdos de asentamiento concertados entre el Imperio y los pueblos del Danubio supusieron una pérdida del control militar, político y fiscal de territorios cada vez más amplios, dando lugar a guerras civiles y conflictos internos que derrumbarían el sistema. No podemos afirmar con seguridad que Coppola pretendiera establecer paralelismos entre los inmigrantes/bárbaros, protestas de clases de bajo estrato sociocultural/rebeliones de la clase baja rural romana e intento de asesinato de Craso/asesinato de Orestes (padre de Rómulo Augústulo, último emperador de Roma) a manos de Odoacro (romano de origen hérulo).

d) La lectura antropocéntrica. Los ecos de la obra salustiana continúan en la *peroratio* final de César Catilina. En su cuasioda al ser humano el protagonista pronuncia que «el ser humano debe ser admirado», y exhorta a sus conciudadanos y al espectador a emplear su sentido crítico y creatividad, pues ello es lo que nos hace distintos de los animales: «no dejemos que digan que nos rebajamos a ser animales y bestias de carga sin inteligencia». Estas líneas que ponen el broche al filme derivan de la intertextualidad establecida con el proemio salustiano que introduce la *narratio*:

1. Omnis homines, qui sese student praestare ceteris **animalibus**, summa ope niti decet, ne vitam silentio transeant veluti **pecora**, quae natura prona atque ventri oboedientia finxit. 2. Sed nostra omnis vis in animo et corpore sita est: animi imperio, corporis servitio magis utimur; alterum nobis cum dis, alterum cum **beluis** commune est. 3. Quo mihi rectius videtur ingeni quam virium opibus gloriam quaerere, et quoniam vita ipsa qua fruimur brevis est, memoriam nostri quam maxime longam efficere (*Cat.* 1, 1-3).

(«Todos los hombres que se afanan en destacar sobre los demás animales conviene que se esfuercen con el máximo empeño, para no atravesar la vida en silencio como los animales irracionales, a los que la naturaleza creó inclinados y obedientes al estómago. 2. Pero toda nuestra fuerza reside en el alma y el cuerpo: nos servimos sobre todo del alma para mandar, y del

cuerpo para obedecer; la una nos es común con los dioses, la otra con las bestias. 3. Por ello, me parece mejor buscar la gloria mediante los recursos del ingenio que mediante los de la fuerza y, alargar el recuerdo de nuestra persona lo máximo posible, puesto que la vida misma de que disfrutamos es breve»).

Así pues, la recepción de *La conjuración de Catilina* por parte del director manifiesta una perspectiva que comparte con el historiador: la defensa del intelecto humano como elemento diferenciador del resto de seres vivos. Tanto Salustio como Coppola consideran que existe una degeneración de la sociedad (pérdida de las *boni mores*) que aleja a los humanos de aquellas virtudes que nos caracterizan precisamente como humanos y nos acerca al resto de animales. El rechazo al cambio, la despreocupación por el futuro, la creación y el antiintelectualismo disfrazado de pragmatismo son síntomas de la sociedad actual que, según Coppola, nos hacen «animales de carga». Finalmente, hacemos notar de nuevo la reinterpretación novedosa de Catilina: si bien para Salustio Catilina era hijo de una época de pereza, degeneración y «malas artes», para Coppola Catilina es el más humano de sus personajes, pues no se conforma con el presente: lo cuestiona y propone otras vías de ser y estar.

2.1. Los ecos de los discursos de Catilina. Un análisis intertextual

Una de las primeras cuestiones que nos planteamos al comenzar este trabajo era por qué razón Catilina se había convertido en un símbolo de lucha e inconformismo para muchos, en un sujeto histórico admirable, ya que ningún historiador antiguo habla positivamente de este personaje, mucho menos Salustio, quien lo define así:

V. [...] ingenio malo pravoque 2. Huic ab adulescentia bella intestina, caedes, rapinae, discordia civilis grata fuere, ibique iuventutem suam exercuit. [...] 4. Animus audax, subdolos, varius, cuius rei lubet simulator ac dissimulator, alieni appetens, sui profusus, ardens in cupiditatibus (*Cat.* v, 2, 4).

(«V. [...] de ingenio malvado y perverso. 2. A este, ya desde su adolescencia, le fueron gratas las guerras civiles, los asesinatos, las rapiñas y la discordia civil, y en ellos ejerció su juventud. [...] 4. Su ánimo era audaz, astuto, versátil, fingidor y disimulador de cualquier cosa, codicioso de lo ajeno, pródigo de lo suyo, ardiente en sus pasiones»).

No existe un acuerdo entre los creadores respecto a Catilina debido a la intertextualidad intrínseca del ejercicio literario, es decir, las valoraciones negativas en Salustio no condicionan con la fuerza que podríamos esperar el carácter del personaje en Coppola; ello se debe a los múltiples factores que conforman la intertextualidad. De esta manera, el mensaje de Salustio no es transmitido fielmente a su lector-receptor, porque las dimensiones creadora, personal, interpersonal y

ciudadana del director también determinan el nivel de consenso/desacuerdo entre ambos autores.

Toda producción artística es «mosaico» de lo visto, leído, comprendido, vivido y sentido... En la configuración de César Catilina intervienen los entramados del género del (super)héroe, la interpretación de la historia a través de los sujetos históricos y mediante la dialéctica hegeliana y la comprensión del acontecimiento pasado a partir de unos testimonios escritos asincrónicos marcados por la subjetividad de los historiadores. La perspectiva de la contemporaneidad receptora está, asimismo, contaminada por sus propias problemáticas político-económicas —a priori paralelas, pero diferentes—.

Otro elemento que participa del ejercicio de intertextualidad de Coppola son los discursos de Catilina recreados en los *excursus* salustianos. Estos textos denuncian injusticias históricas y proponen la acción violenta a un grupo minoritario que no tiene los recursos sociales, económicos y políticos para rebelarse eficazmente contra la estructura del sistema oligárquico desigual: indudablemente, la descripción de Catilina (*Cat. v*) se suaviza y blanquea cuando el revolucionario denuncia la opresión y justifica sus proyectos.

6. Ceterum mihi in dies magis animus accenditur, cum considero quae condicio vitae futura sit, nosi nosmet ipsi vindicamus in **libertatem**. 7. Nam postquam res publica in paucorum potentium ius atque dicionem concessit, semper illis reges, tetrarchae vectigales esse, populi, nationes stipendia pendere; ceteri omnes, strenui, boni, nobiles atque ignobiles, **volgus fuimus sine gratia, sine auctoritate, eis obnoxii**, quibus, si res publica valeret, formidini essemus. 8. Itaque omnis gratia, potentia, honos, divitiae apud illos sunt aut ubi illi volunt; nobis reliquere pericula, repulsas, iudicia, egestatem. 9. Quae quousque tandem patiemini, o fortissimi viri? **Nonne emori per virtutem praestat** quam vitam miseram atque inhonestam, ubi alienae superbiae ludibrio fueris, per dedecus amittere? [...] 11. Etenim **quis mortalium, cui virile ingenium est, tolerare potest, illis divitias superare, quas profundant in extruendo mari et montibus coequandis, nobis rem familiarem etiam ad necessaria deesse?** 12. Cum tabulas, signa, toreumata emunt, nova diruunt, alia aedificant, postremo omnibus modis pecuniam trahunt, vexant, tamen summa lubidine divitias suas vincere nequeunt. 13. At nobis est domi inopia, foris aes alienum, mala res, spes multo asperior; denique quid reliqui habemus praeter miseram animam? 14. Quin igitur expergiscimini? En illa illa quam saepe optastis **libertas**, praeterea divitiae, decus, gloria in oculis sita sunt. Fortuna omnia ea victoribus praemia posuit. 15. Res, tempus, pericula, egestas, belli spolia magnifica magis quam oratio mea vos hortantur (*Cat. xx*, 6-9, 11-15).

(6. «Por lo demás, mi ánimo se enardece cada día más, cuando considero cuál será la condición de nuestra vida si no nos reivindicamos a nosotros mismos para la libertad. 7. Pues después que el estado cayó en la ley y dominio de unos pocos poderosos, siempre tuvieron ellos a reyes y tetrarcas como tributarios, pueblos y naciones pagaban impuestos; todos los demás, tenaces, hombres de bien, nobles y no nobles, hemos sido una masa sin influencia, sin

poder, sometidos a ellos, a quienes, si la República estuviera sana, les resultaríamos temibles. 8. De esta manera, toda la influencia, poder, honor y riqueza están en manos de ellos o donde ellos quieren; a nosotros nos dejaron los peligros, los rechazos, los juicios, la pobreza. 9. ¿Hasta cuándo vais a tolerar esto, oh, valerosísimos hombres? ¿No es acaso preferible morir con valor que malgastar con deshonor una vida miserable y deshonesta, en que servisteis de juguete a la soberbia ajena? [...] 11. Y, de hecho, ¿qué mortal que tenga un espíritu viril puede soportar que a ellos les sobren las riquezas, las que tiran en construir sobre el mar y en allanar los montes, y a nosotros nos falte el patrimonio hasta para lo necesario? 12. Cuando ellos compran cuadros, estatuas, orfebrería..., destruyen lo nuevo para edificar otra cosa y, en fin, malgastan y despilfarran el dinero de cualquier forma, no son capaces, sin embargo, de acabar con su fortuna a pesar de su capricho mayúsculo. 13. Por el contrario, nosotros tenemos escasez en casa, deudas fuera, una mala situación y una esperanza mucho más ingrata; al final, ¿qué nos queda excepto nuestra mísera vida? 14. ¿Por qué entonces no despertáis? He aquí aquella, aquella libertad que a menudo deseasteis, además, ante vuestros ojos están las riquezas, el honor, la gloria. La fortuna ha puesto todas estas cosas como premios para los vencedores. 15. Os animan la situación presente, el momento, los riesgos, la necesidad y los magníficos despojos de la guerra más que mi discurso»).

El historiador refleja en el discurso la *satis eloquentiae* que le atribuye en *Cat.* v, 4 (Miralles Maldonado, 2009: 60) para componer *captationes benevolentiae* articuladas en valores universales capaces de despertar el πάθος colectivo como la *libertas*, el *decus*, la *gloria*, *dignitas* y el *honor* (*Cat.* xx). Las aspiraciones del golpe de estado son reivindicaciones democráticas en su sentido más estricto; estas son: la concesión de más poder al pueblo, el respeto de la libertad individual, la exigencia de justicia igualitaria y, por tanto, el cese del tráfico de influencias, y la promulgación de medidas que reviertan la desigualdad económica (*Cat.* xx). Con todo ello, se nos antoja factible sostener que son precisamente los discursos catilínianos los que arrojan una luz positiva sobre Catilina, pues la conjuración es, en realidad, una lucha histórica: la lucha entre los opresores y oprimidos, los poderosos y los súbditos, surgida del más profundo desencanto y con el más grande de los optimismos. En 1936 Albizu Campos, cabeza del movimiento independentista puertorriqueño, pronunció «cuando la tiranía es ley, la revolución es orden». Precisamente este desafío del orden, la apuesta por un «nuevo orden» es el gran *tropos* compartido por este y otros tantos sujetos históricos, asemejándose a «héroes» desde una perspectiva histórica.

En *Megalópolis* algunas líneas de César Catilina adquieren este mismo cariz de arenga al interlocutor/espectador y denuncia social. Por ejemplo, en la presentación de proyectos para la ciudad, Catilina interrumpe la presentación del proyecto de casino de Cicerón y dirige a los asistentes y los telespectadores las siguientes palabras:

CATILINA— «Ser o no ser, esa es la cuestión». Si es más noble para la mente sufrir las hondas y flechas de la escandalosa fortuna o tomar las armas contra un mar de problemas, y oponernos para acabar con ellos. Morir, no dormir más... y con un sueño decir que acabamos con el dolor y los mil sobresaltos naturales de los que la carne es heredera. Es una consumación que debe desearse devotamente. **Morir, dormir... tal vez para soñar.** Sí, ahí está el problema, porque en ese sueño de muerte los sueños pueden venir, cuando nos hayamos despojado de esta espiral mortal. Deben hacernos reflexionar, pues **¿quién soportaría los látigos y desprecios del tiempo, la injusticia del opresor, el desprecio del soberbio, los dolores del amor, el retraso de la ley, la insolencia del alto cargo, los desprecios que recibe el paciente mérito por parte de los indignos?** [...]

Limpié este terreno para crear algo que inspire a las personas...

CICERÓN— «Personas», ¿cuándo se ha preocupado usted por las personas, Catilina?

CATILINA— Este es mi plan: **una ciudad con la que la gente pueda soñar.**

CICERÓN— Ellos no necesitan sueños, necesitan maestros, médicos, trabajo.

CATILINA— «Necesidad» es crear algo que siga vivo después de una feria municipal, alcalde. Es por eso que Megalópolis se construirá enteramente de megalón, que es imperecedero.

[...]

CATILINA— Imaginen la humanidad actual: una rama de la civilización a punto de llegar a un callejón sin salida. La humanidad como un árbol viejo, con una rama desviada, llamada «civilización», yendo a ninguna parte.

CICERÓN— [...] No estamos aquí para hablar de eso. La gente necesita ayuda y la necesita ya.

CATILINA— No deje que el ahora destruya el para siempre.

CICERÓN— Estamos hablando de personas, Catilina, y de cómo viven AHORA.

CATILINA— **¿Y no hay tiempo para hablar del futuro** de esas personas? Pero siempre hay tiempo para convencerlos de usar el dinero que no tienen para comprar cosas que no necesitan para imitar a gente que no les agrada. Lo que lo convierte en el jefe de los barrios bajos y el alcalde de la ciudad de Nada.

En este enfrentamiento, se repite la denuncia al «privilegiado». El opresor está singularizado en Cicerón, no obstante, el perfil es compartido por la clase gobernante aristocrática. A ellos se les atañe «soberbia, insolencia, desprecio», el mal funcionamiento de la justicia y la ostentación de unos méritos no merecidos. Todos estos elementos se extraen del discurso salustiano anteriormente expuesto y se reformulan en esta ficción.

La muerte aparece como un estado preferible en ambos discursos: para el Catilina salustiano es un acto honroso por el que el individuo se deshace de la injusticia e infamia recibida en vida; la memoria del soldado que pierde la vida luchando no

es la de una persona más que transitó su vida *silentio, veluti pecora*, sino la de alguien honorable. Por otro lado, para César Catilina la muerte es sinónimo de sueño, un camino de liberación de la apatía, del aburrimiento, de la manipulación de las masas; las personas están despiertas, pero no tienen discursos, metas y objetivos propios, malviven adiestradas por el conformismo en el letargo. De esta forma, en el sueño, el estado intermedio entre la vida y la muerte, el individuo es más persona que en la propia vigilia.

La acción en el ahora para él debe mirar al mañana con ilusión, con ambición de cambio; por el contrario, si el futuro promete lo mismo que el presente la sociedad está condenada a continuar una vida sin rumbo. Esta idea se refuerza con otra línea que pronuncia el personaje: «cuando saltas al vacío, demuestras que eres libre». Es decir, la revolución —entendida en ambas obras de diversa forma— es el camino de la *libertas*. A la *libertas* se oponen «los de siempre», esos «pocos poderosos», por ello Catilina le reprocha a Cicerón «¿y qué pasa con los que se interponen y quieren que todo siga como antes?».

Nos llama la atención también cómo la argumentación de ambos se apoya sustancialmente en la pregunta retórica. Este recurso oratorio contiene fuerza ilocutiva directiva, que hace hincapié en ciertos argumentos, convirtiendo los ataques contra el enemigo político en verdades irrefutables.

Otros ecos del discurso catiliniano se encuentran en la arenga a las masas de César Catilina tras la revuelta organizada por P. Clodio que casi destruye la ciudad por completo:

CATILINA— No me preocupa mi lugar en la historia, lo que me preocupa es el tiempo, la conciencia y el coraje. Pero ¿qué es el tiempo, sino una curva del pasado y el futuro a nuestro alrededor? ¿Qué es la conciencia, sino un estallido del alma desde dentro? ¿Qué es el coraje, sino el comienzo de una conversación vital? ¡Necesitamos un gran debate sobre el futuro! Queremos que todas las personas del mundo participen de este debate. [...] **Deshagámonos de la deuda, derribemos el mundo de los barrios marginales prefabricados y a los que empujan a las familias a vivir así. Nacisteis con la opción de ser lo que queráis ser, y así debe ser. No dejemos que digan que nos rebajamos a ser animales y bestias de carga sin inteligencia.** Con toda razón se llamará al ser humano un gran milagro y una criatura viviente digna de admirar para todos. Estamos hechos de la materia de la que están hechos los sueños. Nuestra madre Tierra nos dio el genio para ver un futuro tan hermoso, que no podemos permitir que se nos niegue.

Valiéndose del recurso retórico del merismo, Catilina pide a los votantes una reconsideración del concepto de tiempo, de la conciencia y el coraje. Sobre estos ejes se fundamenta la acción, que persigue acabar con los problemas contemporáneos: la desigualdad económica y social y la promesa de un futuro mejor. Paralelamente piden ambos Catilinas a su auditorio que tomen plena conciencia de la

situación precaria, coraje para abrazar lo desconocido y el aprovechamiento de la oportunidad que les brinda el presente.

Es obligado apuntar a la descripción del mundo del oprimido como un «mundo de barrios marginales prefabricados», puesto que bebe del escenario deprimido subterráneo —las élites viven en el exterior— de los obreros en *Metrópolis*.

3. LA DIALÉCTICA DEL FILME

Las ideas de Coppola, en boca de Catilina, son filtradas y cuestionadas por otros personajes a través de un proceso semejante al de la tríada dialéctica acuñada por Fichte y popularizada por Hegel y Marx.

En un primer momento, Catilina apuesta por la investigación, producción y popularización del megalón como respuesta a las problemáticas sociales (tesis), sin embargo, Cicerón cuestiona la verosimilitud de la eficacia de esta utopía y confía en su programa electoral realista-presentista (antítesis), cuyos efectos son directos en la economía (impuestos, subvenciones, impulso de la construcción...).

Clodio Pulcher como ente político no propone ninguna vía de solución a las problemáticas, únicamente enciende al pueblo y promueve violencia social para acceder al poder. Coppola se pronuncia de dos maneras sobre este comportamiento demagógico. Primeramente, con el verso de 524-5 de las *Fenicias* de Eurípides que Cicerón traduce en *De officiis*, III, 82: *nam si violandum est ius, regnandi gratia violandum est, aliis rebus pietatem colas* («pues si existe el derecho a profanar, que se profane por reinar, en lo demás, cultiva la *pietas*»); a continuación, Coppola añade mediante el narrador Salustio «sean justos, porque, a menos que un reino incite a violar las leyes, solo el poder soberano puede justificar la causa». Es decir, el director defiende las garantías sociales que ofrece el cumplimiento de la ley humana, cuya violación solo se justifica por una vulneración de la ley natural. El debate social nunca debe traspasar el límite de la violencia, pues sus consecuencias son desastrosas. Esta última reflexión nos recuerda al final de *La Conjuración de Catilina* (LXI, 7-9):

7. Neque tamen exercitus populi Romani laetam aut incruentam victoriam adeptus erat. Nam strenuissimus quisque aut occiderat in proelio aut graviter vulneratus discesserat. 8. Multi autem, qui e castris visundi aut spoliandi gratia processerant, solventes hostilia cadavera amicorum alii pars hospitem aut cognatum reperiebant; fuere item qui inimicos suos cognoscerent. 9. Ita varie per omnem exercitum laetitia, maeror, luctus atque gaudia agitabantur.

(«7. Pero tampoco el ejército del pueblo romano había obtenido una victoria alegre o una incruenta. Pues todos los más valientes o habían muerto en la batalla o se habían retirado gravemente heridos. 8. Muchos, incluso, que habían salido del campamento para ver o para despojar, al darles la vuelta a los cadáveres enemigos descubrían unos a un amigo, otros, a un huésped o a un pariente; hubo también quienes reconocieron a sus enemigos

personales. 9. Así, de forma diversa, la alegría, la tristeza, el lamento y el regocijo se extendían por todo el ejército»).

Este fragmento se consagra como un magnífico alegato contra las guerras civiles, que confrontan a familiares y amigos; situación parecida a la ilustrada por *Megalópolis*, en la que los conciudadanos viven un reinado del terror, separados por los seguidores de Clodio que han tomado las calles.

En segundo lugar, Coppola «castiga» la demagogia con una escena metafórica: Craso deshereda a su sobrino Clodio y lo asaetea, pesa sobre la atmósfera la sentencia *sic semper tyrannis*, por la que el director justifica que el trato a los tiranos debe ser implacable.

Por último, sin detenerse demasiado en el método o sus razones, el final del filme muestra cómo los problemas estructurales del sistema no pueden responderse empleando las medidas y soluciones habituales: el político necesita de esa «creatividad revolucionaria» que mencionábamos, de métodos garantes de bienestar a largo plazo (síntesis), esta síntesis, aunque efectiva durante un tiempo, como adelantó la teoría hegeliana, se transformará en tesis obligatoriamente, cuando se deshagan de ella nuevos retos. Sin duda, lo abstracto de la tesis de Coppola se ajusta a la vaguedad del tratamiento de los problemas específicos de EE. UU., por lo que toda la película se debate entre la metáfora, la abstracción y la concreción.

4. CONCLUSIONES

Al hilo de todo lo expuesto, podemos sumar *Megalópolis* a la larga lista de productos audiovisuales que son fruto del ejercicio de recepción clásica: el director evoca una época y un momento concreto de la historia romana desde el punto de Catilina, sobre cuya psique, motivaciones, personalidad y comportamiento nunca se ha detenido demasiado la historiografía latina. Este estudio de su figura desde una perspectiva contemporánea impulsa a Coppola a entender a Catilina como un revolucionario creativo, despojando a la figura y la *res gesta* de la violencia e intrigas originales.

Aunque en la *Conjuración de Catilina* la violencia actúa como elemento catalizador, en la película esta es ejercida únicamente por Clodio y sus votantes; de ello extraemos que para construir un personaje que despierte la empatía de la audiencia, Coppola ha tenido que separar al sujeto histórico del hecho histórico, que desembocó en una guerra civil terrible. Por el contrario, para antagonizar a Clodio, Coppola decide mantener el pandillerismo y otros actos cuestionables que sí se asocian con su figura en los textos históricos.

A partir de ello llegamos a varias conclusiones: Catilina, para el creador estadounidense, no necesita ser representado como golpista, porque considera que su tesis ideológica es lo suficientemente reconocible; de la misma manera, el consumidor contemporáneo no necesita saber que Julio César protagonizó la campaña

de las Galias para asociar su nombre al de un gobernante romano, poderoso, conquistador... Conceptos abstractos que al ciudadano medio le sirven para hacerse una idea superflua de quién fue. Por otro lado, los sucesos que sí ocurrieron, por ejemplo, que fue amante de Cleopatra o que fue asesinado por Bruto, pertenecen a un legado imaginario que no procede de las fuentes clásicas directamente, sino más bien del cine. En nuestro caso, Catilina no ha sido anteriormente representado en la gran pantalla, por lo que Coppola es pionero al comenzar a construir los cimientos de un imaginario catilinario cinematográfico.

Los elementos tratados en este trabajo para demostrar que ha existido una lectura de la fuente por parte del autor son los que el director, como lector, ha considerado que sí son inseparables del personaje. Es decir, que la muerte de su hijo y la acusación de estupro con una sacerdotisa de Vesta —sin olvidar las tesis planteadas en los discursos— son reverses que ensombrecen la vida de Catilina y justifican su determinación y carácter.

Como sostuvimos en el apartado IV, los conceptos de *libertas*, *decus*, *gloria*, *dignitas* y *honor* mencionados por Catilina en las arengas salustianas consiguen que el lector los asocie a su figura, independientemente de sus acciones. Así pues, también en *Megalópolis*, los emblemas de lucha son ejes del discurso, y suponen su mayor seña de identidad. Además, los *excursus* salustianos son los que convierten a Catilina en un antihéroe, un personaje que consigue la empatía y la comprensión del público por su *background story* o sus objetivos, a pesar de lo cuestionable de sus métodos. De esta manera, Catilina se presenta a sí mismo mediante sus discursos y con ellos, de alguna manera, rebate las descripciones negativas sobre él hechas por Salustio.

Consecuentemente, la dialéctica de Catilina, que actúa antitéticamente al discurso homogéneo conservador de Cicerón o el Senado en general, es atrevida y crítica (o *seditiosa* como veíamos) y, por ello, se ha revelado como el elemento más importante en la interpretación subjetiva que conlleva el ejercicio de recepción.

Por otro lado, Coppola puede haber puesto en relación en un acto inconsciente el proemio antropocentrista de Salustio que incita a la acción, la crítica y la protesta «para no asemejarnos a las bestias» con las motivaciones de Catilina, que son en parte liberadoras, si consideramos que las desigualdades sociales y económicas actúan como cadenas esclavistas tanto en la antigua Roma como en la actualidad.

En la intertextualidad observada en toda la composición del filme cobra gran importancia el texto salustiano, pero también el propio lenguaje cinematográfico, el arquetipo del antihéroe o el género del superhéroe. Respecto del mensaje humanista final de la película, consideramos que aquí, además de la inspiración en el proemio salustiano, interviene el imaginario que legó el Renacimiento sobre la Antigüedad, consistente en una mirada respetuosa, admiradora y casi devota hacia la época clásica al reconocer los humanistas que ellos estaban «aupados a hombros de gigantes», como una vez pronunció Bernardo de Chartres. Por ello mismo, Nueva Roma es descrita como una urbe finalmente triunfante, ya que, a pesar de ser una ciudad donde explota el caos, inexorablemente triunfan los valores, el

progreso y la justicia gracias a sus grandes figuras y la defensa colectiva de las artes, la ciencia y los valores ancestrales.

Es precisamente la ciudad la otra gran protagonista de la película, pues esta se encumbra gracias al trabajo de sus pensadores, artistas y habitantes, las posturas democráticas y el diálogo constructivo —el final de la película precisamente habla de la necesidad de un diálogo en que participen todos los ciudadanos para mejorar el presente—, por ende, las conductas individualistas o tiránicas arrastran a la ciudadanía a un escenario oscuro, corrupto e injusto, en efecto, cuando llega la noche, la estatua de la Justicia, vendada con una balanza en su mano y una espada en la otra, abandona su postura erguida y cae rendida, incapaz de velar por la honestidad, la ley y la equidad del pueblo.

Por último, respecto de la propia naturaleza y finalidad de este ejercicio de recepción en particular, consideramos que Coppola no necesitaba del escenario y nombres romanos para plantear su tesis político-artística: semejante tesis propone *Metrópolis* prescindiendo de la Antigüedad clásica. No obstante, la recepción revela el deseo de dotar de credibilidad y capital cultural a la obra, como mencionamos al inicio. En definitiva, *Megalópolis* lleva a cabo una relectura de la obra clásica que se iba haciendo obligatoria, convirtiéndose en la primera producción cinematográfica que retrata a un personaje olvidado tan relevante como polémico ya en su era. Esperamos que sirva de inspiración a otros creadores, pues Lucio Sergio Catilina ya ha demostrado ser una figura inspiradora, funcional y polémica, sobre la que los escritores y directores tienen aún mucho que decir. En otras palabras, la antigua Roma sigue conteniendo personajes, desafíos y respuestas a las problemáticas sociales, políticas, filosóficas y éticas de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

- BARON, Z. (2022-02-18): «¿Puede Francis Ford Coppola triunfar en Hollywood?», *GQ*. En línea: <https://www.gq.com.mx>.
- CICERÓN (2013): *Catilinarias*, Cátedra, Madrid. Ed. y trad. de A. Ramírez de Verger.
- EL PAÍS (2024): *Cannes: un análisis sobre Megalópolis, la nueva película de Coppola* (vídeo). En línea: <https://youtu.be>.
- FORD COPPOLA, F. (2024): *Megalópolis* (filme).
- FREIRE SÁNCHEZ, A. y M. VIDAL-MESTRE (2022): «El concepto de antihéroe o antiheroína en las narrativas audiovisuales transmedia», *Cuadernos.Info*, 52, pp. 246-265. En línea: <https://doi.org/>.
- GONZÁLEZ-ESCRIBANO, J. L. (1981-1982): «Sobre los conceptos de héroe y anti-héroe en la teoría de la literatura», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 31-32, pp. 367-408. En línea: <https://dialnet.unirioja.es>.

- GOYENECHÉ-GÓMEZ, E. (2012): «Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual», *Palabra Clave*, 15, 3, pp. 387-414. En línea: <http://www.scielo.org.co/>.
- HIBBERD, J. (2025-02-28): «Francis Ford Coppola Gives a Scathing Response to Winning ‘Worst Director’ for *Megalopolis*», *The Hollywood Reporter*. En línea: <https://www.hollywoodreporter.com/>.
- LAGUARDA, P. I. (2006): «El cine como fuente y escritura de la historia», *Anuario de Facultad de Ciencias Humanas. Nueva Época*, 8, pp. 109-119. En línea: <https://repo.unlpam.edu.ar/>.
- LINDNER, M. (2008): «Colourful Heroes: Ancient Greece and the Children’s Animation Film», en I. Berti y M. García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen: Cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Steiner, pp. 39-55.
- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2020): «The videogame hero in his labyrinth: The hero in electronic gaming», en R. López Gregoris y C. Macías Villalobos (eds.), *The Hero Reloaded. The reinvention of the classical hero in contemporary mass media*, John Benjamins, pp. 73-102.
- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2022): «La identidad del monstruo en los videojuegos de temática mitológica y la *Monster Theory*» en L. Unceta Gómez y H. González Vaquerizo (eds.), *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, Catarata/UAM Ediciones, pp. 85-101.
- MEZA, M. E. (1980): «Apuntes para una reflexión sobre la crítica de cine», *Aisthesis*, 13, pp. 73-78. En línea: <https://revistaaiesthesis.uc.cl>.
- MIRALLES MALDONADO, J. C. (2009): «Los discursos de Catilina: SALL., *Cat.* 20 y 58», *Emerita*, 77, pp. 57-78. En línea: <https://emerita.revistas.csic.es>.
- PELÁEZ, J. M. (2024): «Héctor de Troya, un precursor de la identidad del líder de empresa sostenible», en L. Unceta Gómez y C. Salcedo González (eds.), *Clasicismo e identidades contemporáneas. Recepciones clásicas en la cultura de masas*, ULPGC/Catarata, pp. 123-134.
- PINTOR IRANZO, I. (2020-11-23): «Ontología del trauma en los superhéroes de M. Night Shyamalan», *Tebeosfera. Tercera época*, 15. En línea: <https://www.tebeosfera.com>
- PLUTARCO (1971): *Plutarch’s Lives VII, Demosthenes and Cicero, Alexander and Caesar*, The Loeb Classical Library, Massachusetts/Londres. Trad. de B. Perrin.
- RANALLETTI, M. (1998): «El cine como fuente y reflexión para la investigación y la enseñanza de la historia (entrevistas a Marc Ferro y Robert Rosenstone)», *Entrepasados. Revista de Historia*, 15, pp. 91-125.
- ROBB, M. A. (2010): *Beyond Populares and Optimates. Political Language in the Late Republic*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- SALUSTIO (1971): *Sallust*, The Loeb Classical Library, Massachusetts/Londres. Trad. de J. C. Rolfe.
- SALUSTIO (1975): *Historiae*, O. Leggewie, Stuttgart.

- SALUSTIO (2010): *Catiline's Conspiracy, The Jugurthine War, Histories*, OUP, Nueva York. Trad. de W. W. Batstone.
- SALUSTIO (2019): *La conjuración de Catilina, La Guerra de Jugurta*, Gredos, Madrid. Trad. de B. Segura Ramos.
- SYME, R. (1939): *The Roman Revolution*, OUP, Londres/Edinburgh/Glasgow/Nueva York/Toronto/Melbourne/Capetown/Bombay/Calcuta/Madrás.
- UNCETA GÓMEZ, L. (2020): «From hero to superhero», en R. López Gregoris y C. Macías Villalobos (eds.), *The Hero Reloaded. The reinvention of the classical hero in contemporary mass media*, John Benjamins, pp. 1-18.
- UNCETA GÓMEZ, L. y C. SALCEDO GONZÁLEZ, (eds.) (2024): *Clasicismo e identidades contemporáneas. Recepciones clásicas en la cultura de masas*, UPLGC/Catarata, Las Palmas de Gran Canaria/Madrid.
- WARD-PERKINS, B. (2007): *La caída de Roma y el fin de la civilización*, Espasa Calpe, Madrid.
- WEISMAN, J. y S. WEINTRAUB (2024-09-25): «Francis Ford Coppola Reveals the Real Message Behind *Megalopolis*», *Collider*. En línea: <https://collider.com>.
- WESTON, G. (2013): «Superheroes and comic-book vigilantes versus real-life vigilantes: an anthropological answer to the Kick-Ass paradox», *Journal of Graphic Novels and Comics*, 4, 2, pp. 223-234. En línea: <https://www.tandfonline.com/>.
- WRIGHT, E. O. (2010): *Construyendo utopías reales*, Akal, Madrid.

DEFINING VIDEOGAME ATMOSPHERES:
Böhme applied to *Gone Home* and *What Remains Of Edith Finch*

CLARA SÁNCHEZ TRIGO
Universidad de Málaga

Recepción: 4 de octubre de 2025 / Aceptación: 4 de noviembre de 2025

Abstract: *Atmosphere* is an underdefined term in videogame studies. This paper reviews Gernot Böhme's aesthetic theory of atmospheres and adapts it to the analysis of videogames to make of atmospheres an analytical category. From this perspective, I analyse two videogames *Gone Home* and *What Remains of Edith Finch* to identify what elements are contributing to their affective atmosphere and suggest how they interact with each other. Drawing from Brian Massumi's reflections on affective resonance, I ponder as well on the interrelation between the games' atmospheres, their storyline and their mechanics.

Keywords: affect, audiovisual design, aesthetics, resonance, narrative.

In everyday language, the phrase «the atmosphere in the room» refers to the feeling one may experience when entering a space. The tense sensation after an argument or the solemn silence in a church are common examples of atmospheres in this sense. Gernot Böhme analyses this phenomenon and describes aesthetic atmospheres as the quality of the space in-between a perceiving subject and the surrounding objects. As will be explained below, Böhme considers that the light, the sounds, the objects and living beings present in a space contribute to the overall feeling in the room, so he calls them «atmospheric generators» (2017: 31). However, atmospheres can only be said to exist when a subject perceives them; they belong to the realm of experience. Therefore, an atmosphere is a «'between'»

phenomenon» (Böhme, 2017: 25). Böhme's theory is particularly useful because it provides a practical, concrete explanation of how aesthetic atmospheres originate, allowing for systematic analysis. He also explains the causal chain from objects in a space, to their perception, to their apprehension as emotions. Far from considering atmospheres a sort of ineffable excess, he points out that manipulating atmospheres is, in fact, the main task of many occupations. Stage or landscape designers, makeup artists, marketing or musicians would be in fact aesthetic workers, for they are concerned with the alteration of appearance (2017: 20-21). Here, I adapt Böhme's theory of atmospheres to the study of videogames.

Atmospheric videogame and *atmospheric storytelling* are quickly becoming buzzwords: highly evocative but under-defined concepts applied to a disparate range of ideas in videogame design and research. Ribeiro et al. (2020) and Müller et al. (2012) are examples of valuable scholarly articles that nonetheless call up the atmosphere of the videogame but avoid defining it and instead focus on a narrower aspect of videogame aesthetics. Ribeiro et al.'s paper does address the disparity of definitions of atmosphere in its literature review but then isolates «audiovisual thematic cohesion (i.e., thematic consistency in the relationship between sound and visual stimuli)» (2020: 110) for its empirical study. Audiovisual cohesion is a relevant aspect of the relationship between atmospheres and the game's overall aesthetic design but it is not a full definition of aesthetic atmospheres and does not explain why atmospheres—or their cohesion—are affective. I ground my understanding of aesthetic atmospheres in the work by Gernot Böhme so that, rather than a buzzword, *atmosphere* can become an analytical category in videogame studies. As we shall see, a videogame's aesthetic atmosphere is not solely concerned with its audiovisual design but also with the mechanics related to navigating space. Böhme explains that one's movement within a space is at least partly conditioned by the space's atmospheric quality. I argue that, in the case of videogames, this relationship can be reversed: navigation-related physics and mechanics are constituent of the videogame's atmosphere as well.

To examine videogame atmospheres, I compare *Gone Home* (Fullbright, 2013) and *What Remains of Edith Finch*¹ (Giant Sparrow, 2017). Both are first-person walking simulators: slow-paced videogames without threats, demanding challenges, or intricate puzzles. Mechanics are deliberately minimal: mainly moving through interiors and piecing together past events from environmental traces. Their plots both concern, a young woman—the player character—that returns to an empty family home and searches for clues about her relatives' lives. The games differ, however, in how atmosphere relates to narrative progression and mediates these limited mechanics. Attending to these convergences and contrasts clarifies the nature and role of videogame atmospheres.

Studying the emotional apprehension of a videogame, however, must look beyond its atmosphere. While aesthetic atmospheres are highly relevant to the emotional

¹ *WRoEF* from now on.

quality of a videogame's mediated space, the rest of the mechanics and the storyline (if there is one) must also be taken into account. Although not the main focus of this paper, I draw from Brian Massumi's branch of affect theory to ponder on the integrated aesthetic experience of videogames. Massumi theorises the compound nature of affect, in which each stimulus infolded by the body is modified by stimuli that came before and those coming right after. In «The Autonomy of Affect» (1995), he argues that stimuli may enter in a relationship of resonance or dampening with each other. After the review of Böhme's theories and the analysis of *Gone Home*, I will briefly reconsider Massumi's explanation and venture an approach to the difference between playing *Gone Home* and *WRoEF* from the perspective of affective resonance.

Gernot Böhme's theory of atmospheres

Böhme explains his aesthetic theory as «concerned with the relation between environmental qualities and human states. This 'and,' this in-between, by means of which environmental qualities and states are related, is atmosphere» (2017: 12). This means that he is interested in the way our surroundings can influence our emotions and moods. At the same time, one of Böhme's key points is that atmospheres are a quality of space: «atmospheres fill spaces» (2017: 25). Therefore, atmospheres are identified with what connects the feeling subject and their surroundings, that is, with the space in-between. For his formulation to work, he must explain how subjects and objects can be said to relate to each other in the void in-between.

Böhme carefully considers the ontological constrains of Western philosophy (2017: 18-19) to reformulate objects. Kantian philosophy understands objects as self-contained items that possess qualities. These qualities —such as form, volume or colour— differentiate them from other objects and confirm their unity. Böhme theorises objects in terms of their perceivable presence instead. To use Böhme's same example, Kantian philosophy would consider that a blue cup *has* the colour blue, as well as a given size or smell. Böhme, on the other hand, pictures the cup's blueness as «the way in which it goes forth from itself» (2017: 19). This going forth he also calls the «ecstasies»² of objects and refers to all the ways in which an object alters the space around it by its mere presence. Thus, not only the colour, smell or sound of an object would irradiate into space. Form and volume are ecstasies as well because they alter the shape of the remaining space. If we think of an empty room and then the same room full of boxes, we can probably appreciate how the boxes' volume would alter the shape of the space inside the room. In the second scenario, the room's atmosphere might come across as claustrophobic. Now, if we imagine the room full of blue cups instead of brown cardboard boxes, the shape, colour and smell of the space inside the room would change as well.

² The spelling of this term changes depending on the translation.

Different objects and their position alter the space's atmosphere. Same goes for light and sound: daylight and a cheerful song in the background is likely to make the room more inviting than the dim light of a little lightbulb and a tense soundtrack. Therefore, Böhme considers that objects—in the widest sense of the term—are atmospheric generators. This shift in perspective allows any object to be ontologically understood as affective, as having an impact in their surroundings by their presence.

Böhme's theory of atmospheres is useful because it allows us to explain how atmospheres are brought about. What is more, it allows us to *say* that one can, deliberately, design towards invoking a particular atmosphere. However, atmospheres themselves cannot be produced, for they are not an object but an in-between: «the manipulation of objects serves only to establish conditions in which these phenomena [aesthetic atmospheres] can emerge» (Böhme, 2017: 31). Without a subject to perceive the space, we just have a room full of things. Böhme locates perception at the level of the body rather than in the mind: «the human being must be conceived essentially as body» (2017: 18). In line with phenomenology, Böhme's subject refers to a body that is permeable and open to outside stimuli rather than experiencing the world only through its cognitive abilities. He argues that atmospheres «are sensed in bodily presence by human beings and this sensing is at the same time a bodily state of being of subjects in space» (Böhme, 2017: 19). This «sensing» which is at the same time «a bodily state» refers to the body's constant openness to the environment; an openness that leads to alterations in the body: in one's feelings, one's «state». Affect theory coincides with phenomenology on this respect, arguing that our bodies are always already sensing the space around, taking in stimuli and reacting to them, even without our notice (Seigworth and Gregg, 2010). It follows that atmospheres come to be felt because subjects are sensitive to their environment and to the objects' ecstasies in it. Atmospheres arise from the conjunction of present objects and a perceiving subject. Atmospheres are the spaces affectively charged by the ecstasies of what is present and taken in by a subject.

Together with defining atmospheres, another important contribution of Böhme's is theorising how they come to be felt as emotions. He turns to synaesthetic experiences, by which a colour might seem cold or a musical note, sharp, and argues that «feelings intervene in the economy of the body, [...] and can hence be experienced physically» (2017: 72). This means that both sensorial perception and emotional feelings are experienced bodily, and therefore a feeling of heaviness might manifest both when carrying something or—independently of sensorial stimuli—when feeling sad. This suggests that our body experiences similar corporeal sensations both because of external stimuli or internal emotions (2017: 72). Böhme writes: «by feeling our own presence, we feel the space in which we are present» (2017: 137), that is, subjects perceive the atmosphere by sensing its impact on their «bodily economy». How we characterize an atmosphere—as romantic, oppressive, solemn, comforting—would correspond with our felt state at becoming

in contact with it (Böhme, 2017: 28). They are quasi-objective because they are, to an extent, determined by the present objects, and also subject-like because they act on the perceiving subject, altering their mood (Böhme, 2017: 19). Böhme argues that atmospheric perception «is deep and subcutaneous, as a rule even unconscious», and it is only once we become aware of an atmosphere's impact that we might try to analyse it and determine its origin (2017: 146). Therefore, reflecting upon an atmosphere and giving it a name implies naming its felt affect.

The fact that Böhme's theory of affective atmospheres requires a subject present in space does not preclude the possibility of atmospheres existing in virtual spaces inaccessible to our physical bodies. Despite his focus on real spaces, Böhme does not fully reject the atmospheric capacity of art. He observes that a piece of literary or pictorial art does not just communicate through signs that «a certain atmosphere prevailed somewhere else but it conjures up this atmosphere itself» (2017: 22). Therefore, a book or a picture does not merely represent an atmosphere but can create it too within itself. Even when atmospheric generators are out of reach — on paper, in the painting, on the screen— and tactile or olfactory ecstasies are apparently lost, their visual apprehension still carries the memory of their embodied sensations and so irradiate into the atmospheric space nonetheless (Böhme, 2017: 147). Moreover, when discussing ways of representing architecture in film, Böhme suggests that «those elements of vision that contain motion — changes of perspective and focal point— are best suited to conveying an impression of space» (2017: 137) inside and around the represented building. Given that videogames can combine text and audiovisual information, and have the capacity to build navigable space, it seems appropriate to apply Böhme's theories to videogames' mediated space.

Several authors have explained how navigable space and the capacity of acting within a videogame's virtual world can create the illusion of being integrated within that space oneself — imperfect, partial and delicate as this illusion is. Janet Murray identified spatiality as one of the essential properties of digital environments (2017: 79) and theorised that the capacity to make changes within them reinforces the sense of being part of this digital space (2017: 109). Rune Klevjer adopts a phenomenological perspective to explain how the avatar mediates players' presence in the digital space by enabling their actions, as «a prosthetic extension of the player's body-in-the-world» (2022: 98). In allowing the player's actions, the avatar «enables us to experience a simulated environment as something that we can inhabit; a 'world' that we belong to» (2022: 95). This means that apprehending the game-world through the controlled movement of an avatar and/or point of view allows the player to perceive the game's spatiality. Even in two-dimensional videogames, where there is no perspective, there is still spatial movement. Brendan Keogh (2018) explains how interacting with videogame sensorially — that is, looking at, listening to, and touching the videogame and interface— affords a sense of presence «'in' the videogame» (2018: 13). Finally, Marie-Laure Ryan argues that virtual environments with a narrative element — as is the case of many contemporary videogames— enhance the player's sense of presence in the digital environment

by means of spatial, temporal and emotional imaginative immersion in the storyworld (2015, chap. 10). An atmosphere perceived through digital representation inside a screen might not register as powerfully on the body's spatial awareness as that of the player's physical space. However, the combined affordances of audiovisual, narrative and spatial navigation of a videogame are able to build aesthetic atmospheres. The following section analyses the atmosphere in *Gone Home*.

***Gone Home*: a gothic atmosphere for an optimistic story**

Gone Home's atmosphere has elements belonging to the gothic tradition. Tanya Krzywinska (2015) analyses the gothic in videogames and we can find coincidences with Böhme's work in her description of gothic *mise-en-scène* and style. Firstly, she argues that not any individual style element brings about the gothic. Instead, it is matter of how these elements come together as patterns —or constellations (Böhme, 2017: 25)— and how these patterns recall the gothic tradition (Krzywinska, 2015: 60). The setting and audiovisual style create together «indirect, environmental storytelling» (Krzywinska, 2015: 60), that is, they convey information by means of the environment's atmosphere. Such environmental storytelling is «linked in to a player's traversal of the game space and contributes to the creation of a stronger sense of presence within the game world for a player, thereby providing a foundation potentially for the generation of affect» (Krzywinska, 2015: 60). Where Krzywinska is tentative about environmental design —perceived through movement in space— laying the «foundation potentially» for affect, Böhme asserts that environmental space is affective as holder of objects' ecstasies. Krzywinska uses «gothic affect» (2015: 58) to refer to the emotional state that, she argues, gothic fiction attempts to create. Among the characteristic «psychologically affective emotional states» of the gothic, Krzywinska lists «paralysis, claustrophobia, vertigo, alienation, estrangement, dread, discomfort, disorientation» (2015: 60). She argues that, ideally, these emotions would be evoked not only through its atmosphere but all across audiovisual, narrative and mechanic design to achieve a full representation of the gothic in a videogame (2015: 58). When Böhme establishes that atmospheres are perceived through bodily sensations, he is rejecting the idea that our environment is understood as signs and symbols that must be intellectually decoded. He makes the following distinction: «A flat roof doesn't 'mean shelter and psychological protection', as [Charles] Jencks suggests, one can say at best that it suggests security, that is, it contributes to the creation of an atmosphere of security» (2017: 162). Krzywinska's environmental storytelling can be understood in these terms too, that is, as sensations that affectively inform players' actions by modulating their feelings rather than by recalling previous formal knowledge of the gothic.

Upon starting *Gone Home*, the player sees the menu screen and title image (figure 1). It is a static bidimensional picture but it already contributes to establishing the game's atmosphere. Gothic tales are often set in «haunted houses, spooky woods,

crypts and graveyards, derelict buildings, attics and cellars» (Krzywinska, 2015: 59-60). Here, the player sees a large 19th century house at night framed by the spindly silhouettes of fir trees. This suggests that, rather than a community, a forest surrounds the house, which intensifies the feeling of seclusion. Darkness hinders vision and so generates a distressing, disorienting atmosphere. The single lit window, in disproportion with the large, apparently empty house, emphasizes the loneliness in this atmospheric assemblage. The front door, ajar but opening into total darkness, creates an *unheimlich* contrast between the inviting gesture but the unwelcoming prospect. These atmospheric generators together likely evoke the feeling that venturing inside might be dangerous.



Figure 1. *Gone Home* menu screen

The background music only intensifies the feeling of unease. It consists in a droning musical chord that creates a sense of suspense in its sustained irresolution, and a sense of gravity with its low, reverberating tonality. This chord continues as we start a new game, a black screen replaces the picture of the house and we hear the beep of a 1990s answer machine followed by the cheerful voice of a young woman. She is announcing to her mother her return from Europe on a midnight flight and asks her not to pick her up, she has arranged a shuttle. The audio information, lacking context, prolongs the player's disorientation. Regardless of the linguistic message, the voice —upbeat and confident— clashes with the still droning background chord and the inscrutable black screen. Böhme agrees here with Kant, who «distinguished the tone in which something is said from the meaning communicated through signs, the tone allowing us to share directly in the emotion of the

speaker» (Böhme, 2017: 173). Therefore, the affective mismatch between the woman's voice and the environment contributes to an unsettling atmosphere, for it seems that the speaking woman is unaware of the atmosphere of danger the player has been presented to.

The player's capacity to move within the videogame begins right after the young woman's message. Players find themselves in a closed porch. Moving the viewpoint around, one can ascertain that the outdoors is in darkness—again indicating night-time—but contrary to the starry sky in the menu screen, the sound cues suggest inhospitable weather. There is no background music but we hear heavy rain, intermittent thunder—which might startle the player—and strong winds, representing a storm. Storms are another powerful atmospheric generator associated with the gothic repertoire. The arguably natural inclination to take shelter contributes to a threatening atmospheric assemblage. As we step into the house, the droning musical chord is heard again and the light flickers, rendering the space almost completely black several times. This suggests that the light source is unreliable and so is the player's ability to see and feel comfortable in this space. Simon Niedenthal adds vulnerability and uncertainty as key affects in gothic fiction and observes that videogames often achieve them by keeping the player from fully apprehending their surroundings (2009: 173). Specifically, Niedenthal identifies obscurity—blocking the player's ability to perceive the space by means of darkness, labyrinthine structures or other obstacles such as fog—as one of the resources to create this affect (2009: 175-177). If not darkness, at least gloominess persists during gameplay in *Gone Home*. Although we can turn on the light switches in the house, the brightness of the image remains very low throughout the game. The player might feel obligated to dim the light of their physical room, which is perhaps a way for the developers to extend the atmosphere of the videogame's mediated space out into players' physical space. At this point, the player can begin exploring the house, which is the main mechanic in the game. In line with the labyrinthine castles of gothic literature, this house is considerably large, with many rooms and corridors, some locked doors and hidden passageways. Another resource to create gothic affect in games is vastness—a space that is made to feel incommensurable and disorientating (Niedenthal, 2009: 177-178). This impression is exacerbated by the fact that the house map available to the player is incomplete; it is drawn only as each room is explored.

Gone Home rewards thorough exploration of the house with information about the family. The player thus behaves like a detective to reconstruct the events leading up to everyone's absence. For mechanics to contribute to the sense of helplessness and vulnerability typical of the gothic, there should be an attempt «to undermine a player's sense of mastery and unmitigated success» (Krzywinska, 2015: 65). The player's unhindered capacity allows rather than undermines the sense of mastery, which is not conducive to gothic affect. However, the logic of movement within a videogame is another atmospheric generator. Böhme observes that the disposition and design of a space—its atmosphere—have an impact on how our

bodies are disposed inside it, how we move through it (2017: 130). For example, because of the sense of threat at the beginning of the game, players tend to move guardedly through the house in *Gone Home*, proceed cautiously and look tentatively around the corners before walking into the next room. Nevertheless, this relationship can be reversed. Just like the affective atmosphere conditions the way players move, mechanic capabilities also condition the player's affective state. The laws of physics are a constant on Earth but designed anew in each videogame, allowing for expressiveness on this point too. Some videogames may endow the player with extraordinary abilities: flight, strength, speed. Games like *Gone Home*, on the other hand, limit the player: here the player character cannot run, jump, attack or defend herself. The affective atmosphere of a space and our bodily orientation create a feedback loop, so the limited capacities of our player character contribute to the feeling of vulnerability in the threatening house. Players' capacity to put information together and reach the conclusion of the game may be unhindered but their movement is limited, adding to the sense of vulnerability. Whereas *Gone Home*'s mechanics may not fully meet Krzywinska's condition for gothic affect, they allow limited mastery.

Nevertheless, *Gone Home* cannot be said to convey gothic affect in all its facets. Against gothic affect is *Gone Home*'s narrative. This videogame begins when Kaitlin, the oldest daughter of a traditional family, returns to her home in Oregon, USA, after a year of traveling. In the meantime, her family had inherited a house from a recently deceased great-uncle, Oscar Masan, and had moved in. This justifies narratively that Kaitlin —our player character in 1st person perspective— is as unfamiliar with it as the player. The goal for both Kaitlin and the player is to piece together what happened in her absence with her sister, Sam, and their parents, Terrence and Janice. The main storyline is conveyed through Sam's diary entries addressed at Kaitlin and triggered as voiceover narrations when key objects are found. Her story comes across as a realistic portrayal of a teenage romance between her and her classmate Lonnie. It retells tender moments and only towards the end do they experience homophobic pressures from Sam's family and the US military, which Lonnie aspires to join. The reason why the house is empty upon Katie's arrival is that Sam and Lonnie had eloped while the parents were away at a marriage counselling retreat. While the prospect of two teenagers out on their own is concerning, the ending carries an optimistic tone. Especially since the player is led to believe that Sam may have committed suicide instead —tragic endings being by no means unexpected in queer stories. Only Uncle Masan seems to have a dark secret, a trope in line with gothic fiction. There are very few hints about his life but there are clues that suggest he had paedophilic behaviours and might have hurt Terrence in his childhood. For all the suggestion of supernatural presence in the house, the supernatural never appears. Not even in relation to Sam and Lonnie's light-hearted ghost-hunting games. The storyline is thus at odds with the game's atmospheric generators. Only some of them are in line with the tone of the story, such as Sam's voice, whose tone agrees with the events she is retelling. It is upbeat, tender or sad as appropriate. There are also Riot Grrrl music tapes or a blues vinyl

that can be found and played by placing them in the appropriate device, helping to contextualize the characters of Terrence and Sam respectively. The expansive energy of punk is particularly at odds with the oppressive atmosphere built by the subdued colours and low brightness. The gothic atmosphere otherwise prevails alongside the non-gothic story.

Despite the disconnect between the overall atmosphere and the storyline, *Gone Home* is coherent. The game designers toy with players' expectations as the horror tropes are ironically undermined at different points. The gothic atmosphere for a non-gothic story could be understood as a continuation of this game of bait-and-switch. Relatively early in the exploration, a report from an electrician in the room labelled in the game map as 'Dad's Office' states that the wiring is safe but old and prone to occasional malfunctions, hence the flickering lights. Walking the hall towards the 'TV Room', a male voice is heard but it is simply a weather broadcast coming from the turned-on TV. In the ensuite toilet in 'Sam's Room', there is an alarming splash of red on the bathtub. The vibrancy of the colour red has long been identified for its attention-grabbing ecstasy. However, there is a red hair dye bottle next to it and when the player picks it up, Sam's narration talks tenderly about helping Lonnie dye her hair and how intimate it felt to touch her.

Affective resonance

Coherent as the tone duality in *Gone Home* may be, the combination conditions emotional engagement. Brian Massumi, one of the referents in affect theory, uses the term *resonance* in relation to an experiment testing children's reaction to three versions of the same short film: one with musical accompaniment but without verbal narration, another voiced over with a factual narration of the events, and a final one which had factual narration but also comments on the emotional states of the characters (1995: 86-87). The experiment showed that the factually described version was the least liked and most poorly remembered. By contrast, the mute one was the best liked version but the one with emotional comments —while only slightly less liked than the mute one— was the version best remembered by its viewers. Massumi concludes that audiovisual information and narration can affect each other differently. He theorises affect as recursive, the body infolding every stimulus while the previous has not yet been fully processed, so the infolding of and reacting to every stimulus is simultaneous with and affected by the continual in-flooding of perceptions. The point Massumi makes regarding the short film is concerned with the registering of affective intensity. He suggests that when narration just explains the scene factually, there is a «redundancy of signification» in which the narrative hampers the emotional processing of the scene by forcing a focus on the linearity of actions and reactions. The result would be a «dampening» or lessening of this intensity (1995: 86). On the other hand, the emotional narration might provide the punctuations in this linear flow necessary for the affective intensity to be perceived

more fully. When narration does not just verbalize what is visible but adds complementary information—in this case narrating both the thoughts and feelings of the characters in the short film—Massumi observes that language and image resonate with each other and amplify the emotional intensity of the scene «enabling a different connectivity» (1995: 87) by virtue of mirroring the non-linear flow of affect. Language does not usually purely resonate or interfere with images but—depending on which role it predominantly enacts—language would belong to different orders of affective impact (1995: 87). In the case of *Gone Home*, however, it would rather seem that the almost total tonal detachment between storyline and atmosphere dampens full apprehension of either, as much as the linear narration of Massumi's example.

Gone Home is often credited for being the first commercial success for a walking simulator, meaning that, for many players, this was the first videogame that lacked most of the expected features—such as combat or puzzles—and demanded a different kind of engagement. The tense atmosphere of the gothic tradition might be a means to keep players attentive to their surroundings even when the level of stimuli is much lower than in its contemporary commercial games. However, attending to the game's overall emotional resonance, the disconnect between atmosphere and narration becomes more evident. Böhme describes stage designs as «atmospherically charged spaces in which a drama can evolve» (2017: 69). Atmospheres provide the context and background against which specific situations, objects or their arrangements are perceived and understood (2017: 73). The drama in *Gone Home* is that of a young queer couple discovering the beauties and struggles of relationships while Janice is tempted into an affair with a colleague and Terrence struggles with the decline of his career as a fiction writer. The atmospherically charged space in which these dramas evolve is, however, primed for a different kind of story. The affective resonance of atmosphere and narrative in *Gone Home* is hindered, not because of redundancy, as in Massumi's example, but because they convey different affects. The affective bandwidth of the player is always divided between the tensions of the gothic atmosphere and the domestic drama of its dwellers.

What Remains of Edith Finch: Tension between melancholia and hope

WRoEF, contrary to *Gone Home*, does not present conflicting tones. This is a story of loss, grief, and the struggle to live with it. There is tension between the love for those departed and the pain for their loss but it ends with a life-affirming message. This message is articulated not only through the narrative and mechanics but also in its atmosphere, all elements resonating together. The player character is Edith Finch, the last member of the Finch family. She returns to her childhood home, now empty, to understand her family history. A curse supposedly weighs on it, responsible for bringing an untimely death to many of Edith's relatives. There are several differentiated aesthetic spaces throughout *WRoEF*, making it

more atmospherically complex than *Gone Home*. On the one hand, Edith's search lasts from dusk till dawn and takes her outdoors and indoors. On the other hand, there are several changes of point of view throughout the game. The bedroom of each of the previous family members has been kept intact after the wishes of Edith's great-grandmother, Edie, the longest-living Finch and family matriarch. In each bedroom, the player is transported into a sort of minigame, each with its own atmospheric generators and sometimes even with an entirely different art style than the frame story (figure 2). The scope of this paper only allows me to analyse the atmospheric changes experienced by Edith, which are co-dependent with the evolution of the storyline.



Figure 2. Screenshots of four of the minigames

The first atmospheric variation is the contrast between outdoor and indoor locations at the beginning of *WRoEF*. After a very brief screen with the game's title and an upbeat organ melody, players find themselves already in command of a point of view in 1st person perspective but cannot yet move their player character. Players can see the stern of a boat, a mass of water and small islands retreating. It is daytime but overcast, which manifests in the desaturated colour palette. The player character has a journal with 'Edith Finch' written on the cover. When the player opens it, the text of the first page is readable on the screen. The voice of a young woman narrates it out loud and the image fades into a view of the Finch house at the end of a path in the woods (figure 3). The house looks drab, with overgrown vegetation and debris scattered around, all of which contributes to an atmosphere of abandonment. Its architecture is unsettling: a sprawling structure with a precarious, tower-like appendage balanced on wooden beams (figure 4). Far from inspiring

comfort and shelter, the house seems to be the source of the danger, if only because of its neglected state and unreliable structure.



Figure 3. First view of the Finch house



Figure 4. The Finch house

As we can see, the atmospheric tone so far also shares traits with the gothic tradition. For example, there is obscurity once more, as analysed by Niedenthal

(2009: 175-177). While on the boat, the mist prevents players from seeing the fir-tree covered islets in detail. Instead, they just look dark. Facing the stern of the boat allows the player to see what was left behind but not where one is heading. These features build a sense of uncertainty and lack of control characteristic of gothic affect. The derelict house and the forest are recurrent gothic settings. The overwhelmingly tall firs around the Finch house make one feel small in comparison and—as in *Gone Home*—build a sense of isolation. The subdued colour palette contributes to a gloomy, melancholic atmosphere. Moreover, there is no music throughout this section. On the boat, the relative silence is only broken by the sound of the boat's engine, the lapping water and the cry of seagulls. Combined with the sense of uncertainty evoked visually, these sounds emphasize the sense of loneliness. In the forest, not even birds sing, making the silence eerie and unnatural. There is just Edith's footsteps and her narration. As an atmospheric generator, Edith's voice sounds melancholic throughout the game. The volume is low, the inflection rather flat, and there is a breathy quality to it, as if she was sighing. While the unwelcoming presence of the house and its environment contributed to an uncanny and slightly threatening atmospheric assemblage, Edith's calm voice and the daylight tones feel more desolate than scary. Once at the house door, windchimes tinkle nearby, their sound is pleasant yet slightly high-strung, carrying an edge of urgency.

In *Gone Home*, Kaitlin was as foreign to the house as the player but the narrator and player character in *WRoEF*, Edith, is intimately familiar with hers. At narrative level, the player is the recipient of Edith's journal, like Kaitlin was to Sam. This shift impacts players' position since it broadens the knowledge gap between them and the player character. In this game section, the gap is employed to increase the sense of mystery and disorientation, which runs parallel to the affective quality of the atmosphere. In fact, Edith begins with an apology to the addressee, excusing herself that some of the things she will tell might not make immediate sense. Among other cryptic statements, she confesses she used to be afraid of the house as a child, further predisposing the player to find danger inside it.

However, once the player gets into the house, the atmosphere undergoes a striking shift. One must enter through the shed, which can also be a liminal space at the fringes of domesticity, associated with dusty objects and vermin. *WRoEF*, however, subverts this expectation. Beams of warm, peach-hued sunset light stream into the rooms, with suspended glittering dust particles lending the space an almost magical quality (figure 5). For the first time, non-diegetic music plays—a simple, melancholic but pleasant melody reminiscent of the soft tune of a music box. The inhospitable gothic-inspired atmosphere outdoors highlights the contrast with the appealing interior, demonstrating that the house is not a threatening space after all. Edith's words capture the change: to her surprise, she says, coming inside made her feel at home for the first time in very long. Ewan Kirkland (2020) argues convincingly that *WRoEF* successfully adapts the gothic tradition to the video-game medium. He offers an in-depth analysis of the melancholy in Edith's voice, the uncanniness of the forest and the house, the gothic trope of the family curse

and the morbid reenaction of so many deaths. Indeed, the change of atmosphere does not fully dispelled the gothic. However, Kirkland does not consider the meaningful tension between the positively and negatively charged atmospheric generators that make of *WRoEF* an emotionally and psychologically rich game.



Figure 5. The shed in the Finch House

As Edith explores the family house, there is a constant balance between a sense of foreboding that does not cross into fear, and whimsy and magic that does not fully lighten the tone; a balance maintained through atmospheric design. The hidden passageways are a good example. Hidden corridors belong to the gothic tradition as a potential setting for terror, for they usually lead to places off the bounds of normativity. In *WRoEF*, however, they are unexpectedly inviting. Edith's narration frames the first hidden passage as a threshold into the secrets of the family, building the sense of mystery. What is discovered, however, is a space of play. Inside the hidden passage, there is a little window with stained glass that sheds colourful lights into the well-lit space, which is scattered with children's toys and drawings. Coming in triggers a soft soundtrack that rises and heightens the sense of expectation but does not provoke tension. Later, the player learns that these hideaways were built by Edith's great-grandfather for his children's amusement and this one connects two of their bedrooms. Simultaneously, Edith's narration, in her characteristically despondent voice tone, retains a subdued note in the atmosphere. She cannot interact with the toys and is too big to move much within the small passage. Those toys belonged to children who are not there anymore and their absence becomes almost palpable because their toys remained. The affective atmosphere, brought about by dusk light, soft music and wealth of personal objects echo the narrative

content of the game: the tragedy of each passing child together with their cherished memory, scrupulously preserved by the mourning style of great-grandma Edie, who refused to overwrite their traces in the house.

The main body of the house contains the rooms of great-grandma Edie's children. Moving on to exploring the bedrooms of the next generation brings an atmospheric change: from dusk to nighttime. Edith comes out of the house and follows a path that leads her along the family cemetery and back to the house, into the attic. This outdoors section is very dark, the player is kept from seeing the surroundings clearly. Although the game design establishes only one path for the player to follow, its outline is not immediately obvious to the player. This moment of physical disorientation coincides with a moment of confusion for Edith, who is reviewing the ways her family has dealt with grief and contending with herself whether there is a correct one or the deadly curse could be even true. The atmosphere is not scary, though, because soft extra-diegetic music and Edith's calm voice accompany the player throughout. Back in the house, the bedrooms of the following two generations are explored in darkness, only relieved by some dim electric lights. The parents of these generations, Sam and Dawn, great-grandma Edie's son and granddaughter respectively, had grown up under the weight of loss and desperately tried to avoid it. Most of the warmth radiated into the main body of the house by the sundown light is gone, leaving the coldness and uncertainty of darkness to give atmospheric presence to Sam and Dawn's anxiety. However, even in this darkness the dust glitters in the moonlight and the music, sound effects and Edith's voice retain their calm, melancholic quality. Darkness is disorienting and dismal but not threatening.

The darkness of night does not come to an end until Edith's own demise at the end of the game. Her musings had taken her to conclude that life is tragic, its mysteries unknowable, but beautiful and worth living and cherishing nonetheless. The screen fades to white and it is implied that Edith dies in childbirth. The next image is a boy standing in front of Edith's grave in the Finch cemetery at dawn. The point of view pulls back cinematically and pans the house and the rising sun, connoting a new beginning, perhaps a brighter one.

The mechanics throughout the game echo the tension between fondness and grief conveyed through the atmosphere. The frame story, that of Edith exploring the bedrooms in her childhood home, has similar mechanics to *Gone Home*: walking through the rooms —without running or jumping— and interacting with the objects around, inviting the player to make connections between the clues and the characters' stories. However, objects cannot be picked up for closer examination in *WRoEF* and there are very few notes to read. Instead, information is mostly conveyed through Edith's voiceover narration and the minigames triggered in each bedroom. These minigames bring a change of point of view, location, year and time of day with respect to Edith's. The player embodies the 1st person perspective of most of the deceased family members and relives with them the events leading up to their death. The mechanics of each minigame are personal to each character

despite the limited set of input options. For example, Walter can only open cans until he decides to walk away, Barbara can walk and hit with a crutch, and Calvin just swings himself back and forth on a tree swing. These minigames might convey vulnerability —not as an impending sense of threat by a scary enemy (except for Barbara’s minigame)— but because of the invariability of fate. The player is looking into the past through the eyes of ghosts. However, at the moment of the minigame, these characters are alive again and have dreams, goals and worries. Inhabiting their perspective in their last minutes achieves closeness to their embodied experience. Their loss meaningful because the player got to know them. Mechanics and narrative structure replicate the mixed affect of fondness, longing and tragedy.

Throughout *WRoEF* there are atmospheric generators that coincide with those in *Gone Home*, such as darkness, inhospitable weather, overwhelming natural landscapes, and an unwieldy house-plan with hidden passages and secret rooms. Both games present elements in its atmosphere that evoke the gothic but none of them can be said to fully ascribe to this tradition. In *WRoEF*, the fear and helplessness associated with the gothic is tempered with atmospheric generators that inspire other affective states such as warmth, familiarity or sadness. The house is overdetermined with the presence of people that are gone —cluttered with a wealth of objects, pictures and mementos of family members spanning four generations. Loneliness is felt all the more starkly because of the palpable presence of so many others. However, *WRoEF* is affectively cohesive because the same emotional tone resonates through all dimensions: audiovisual atmosphere, storyline and mechanics. Balancing each other to retain the tension between helplessness and tenderness, all the design elements of this non-linear narrative follow a pattern parallel to that of affect as described by Massumi. Folding in on itself, melancholy music punctuating children’s play areas, glitter dust punctuating darkness; each design element returning to the same set of emotions in different configurations, allowing them to resonate in the player.

Conclusion

The main goal of this article was to review Gernot Böhme’s theory of atmospheres and apply it to the study of videogames. A precise definition of videogame atmospheres backed by Böhme’s work on atmosphere ontology will hopefully allow for precision in future scholarly work on videogame aesthetics and videogame play experience. We could say that videogame aesthetic atmospheres encompass visual, aural and kinetic design from the perspective of emotional experience. *Videogame atmosphere* would then refer to the moods experienced by players as consequence of the audiovisual and movement design in the videogame’s mediated space. These atmospheres continue to be a «‘between’-phenomenon» (Böhme, 2017: 25), an intangible by-product of the encounter of subjects and objects in space. As such, we must be cautious when carrying out an analysis based on atmospheres.

As an effect of bodily, affective perception, studying atmospheres necessarily imply flexibility in the interpretation of the atmospheric generators. Since atmospheres do not have a concrete *meaning*, they are affectively infolded in a variety of ways by different bodies. Despite this margin of variability, Böhme can still argue that atmospheres can be intersubjective —two people can communicate and agree about the atmosphere in a given space— but this is more likely when these two people have comparable socio-cultural backgrounds. He writes, «an audience which is to experience a stage set in roughly the same way must have a certain homogeneity, that is to say, a certain mode of perception must have been instilled in it through cultural socialization» (2017: 30). This line brings up the importance of reading, viewing or playing practices part of the public's «mode of perception». While atmospheres are not a set of symbols, creators often rely on the established modes of media consumption to design their work. When it comes to videogames, one should not forget that playstyles and videogame literacy greatly impacts a players' experience of the game, and hence their perception of videogame atmosphere. Lacking familiarity with the controls already has a considerable impact on players' perception of the videogame, particularly of their capacity to move (Calleja, 2011: 71).

As a secondary goal, I considered the coordinated effect of a videogame atmosphere with other elements such as storyline or other mechanics in relation to Massumi's work on resonance. This point attempts to further the analysis of videogames as an integrated aesthetic experience through the lens of affect theory. *Gone Home* presented two different emotional tones: a gothic atmosphere that inspired vulnerability on the one hand, and on the other hand, the domestic drama and ironic twists on the gothic setting that undermined its sense of threat, grounding the videogame on a realistic environment. Arguably, affective resonance was not the goal of the designers but this interplay ultimately leads to some emotional distance between the player and the narrative. By contrast, *WRoEF* combines different tones —vulnerability and helplessness together with fondness and melancholy— but in a more integrated manner, with atmosphere, narrative and mechanics all conveying this tension. As a consequence, *WRoEF* arguably achieves greater emotional resonance as described by Brian Massumi through the close correlation between atmosphere, mechanics and narrative themes both conveying the same emotional message «on another level, in a different track» (1995: 87).

BIBLIOGRAPHY

- BÖHME, G. (2017): *The Aesthetics of Atmospheres*, Routledge, New York. Edited by J. P. Thibaud.
- CALLEJA, G. (2011): *In-Game: From Immersion to Incorporation*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- FULLBRIGHT (2013): *Gone Home* [PC], The Fullbright Company.
- GIANT SPARROW (2017): *What Remains of Edith Finch* [PC], Annapurna Interactive.

- KEOGH, B. (2018): *A Play of Bodies: How We Perceive Videogames*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- KIRKLAND, E. (2020): «'He Died a Lot': Gothic Gameplay in *What Remains of Edith Finch*», in M. Coward-Gibbs (ed.), *Death, Culture & Leisure: Playing Dead*, Emerald Publishing Limited (esdc), pp. 95-107.
- KLEVJER, R. (2022): *What is the Avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Computer Games*, Transcript Verlag (Game Studies), Bielefeld.
- KRZYWINSKA, T. (2015): «The Gamification of Gothic Coordinates in Videogames», *Revenant: Critical and Creative Studies of the Supernatural*, 1, 1, pp. 58-78.
- MASSUMI, B. (1995): «The Autonomy of Affect», *Cultural Critique*, 31, pp. 83-109.
- MÜLLER, I. et al. (2012): «Gaming after Dark: Visual Patterns and Their Significance for Atmosphere and Emotional Experience in Video Games», *Entertainment Computing - ICEC 2012*, pp. 16-29.
- MURRAY, J. H. (2017): *Hamlet on the Holodeck, Updated Edition: The Future of Narrative in Cyberspace*, The MIT Press, Cambridge, Mass.
- NIEDENTHAL, S. (2009): «Patterns of Obscurity: Gothic Setting and Light in *Resident Evil 4* and *Silent Hill 2*», in B. Perron (ed.), *Horror Video Games: Essays on the Fusion of Fear and Play*, Jefferson, N. C., McFarland & Co, pp. 168-180.
- RIBEIRO, G. et al. (2020): «Game Atmosphere: Effects of Audiovisual Thematic Cohesion on Player Experience and Psychophysiology», *CHI PLAY '20: Proceedings of the Annual Symposium on Computer-Human Interaction in Play*, pp. 107-119.
- RYAN, M. L. (2015): *Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- SEIGSWORTH, G. J. and M. GREGG (2010): «An Inventory of Shimmers», in G. J. Seigworth and M. Gregg (eds.) *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham and London, pp. 1-25.

NOTAS

MARÍA DEL PILAR PALOMO

VASILKI TZIORA

SHERYL LYNN POSTMAN

ANA MARÍA GONZÁLEZ MAFUD Y MARLEN A. DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ

UNA LECTURA DEL *PORT-ROYAL* DE ALFONSO CANALES

MARÍA DEL PILAR PALOMO
Universidad Complutense de Madrid

Recepción: 29 de noviembre de 2024 / Aceptación: 2 de mayo de 2025

Resumen: El presente trabajo se centra en el estudio de la obra de Alfonso Canales titulada *Port Royal* y su relevancia en la producción literaria del autor como libro fundamental para comprender su trayectoria poética.

Palabras clave: Alfonso Canales, Port Royal, búsqueda de Dios.

Abstract: The present work focuses on the study of the work of Alfonso Canales entitled *Port Royal* and its relevance in the author's literary production as a fundamental book to understand his poetic career.

Keywords: Alfonso Canales, Port Royal, search for God.

En el año 1994 el Ayuntamiento de Málaga editó un volumen con el título *Poemas mayores*, que recoge la producción del poeta Alfonso Canales de 1956 a 1983, que lleva un *Preliminar* del propio autor, firmado en 1990 y la reproducción de un texto autógrafo del propio poeta titulado «Los años» (Canales, 1994). Lógicamente, entre esos *Poemas mayores* se incluye una edición completa de *Port-Royal*. Pero yo perdí, al no estudiarlo en mi «Ensayo introductorio», que él me había solicitado, la oportunidad de haber podido consultar con el propio poeta algunos pasajes de difíciles alusiones, pues a pesar de sus más de setenta páginas de mi estudio en las que se incluye una amplia bibliografía sobre él, solo se alude

en ocasiones a *Port-Royal*. Y no olvidemos que, como señala Francisco Ruiz Noguera (2020), nos enfrentamos a «uno de los libros más complejos» de Canales.

Port-Royal presenta una larga etapa en su redacción, que no comento por ser algo bien sabido: las fechas de 1956-1968 acompañan a la edición definitiva, desarrollada en xv cantos que, en su totalidad, van acompañados, no de una fecha, sino de una hora: de las 4 de la tarde, titulado «El encuentro», hasta el último canto, titulado «El jardín», y de uno a otro se van sucediendo las horas: «6 de la tarde», «8 de la tarde», «11 de la noche», «12 de la noche», «5 de la madrugada», «7 de la mañana», «10 de la mañana», «11 de la mañana», «12 del día», «1 de la tarde», «2 de la tarde», «6 de la tarde», «11 de la noche» y «9 de la mañana». Sumando horas, dos días de permanencia de Canales en el recinto de Port Royal y sus alrededores, hasta que el poeta entra, en los últimos ocho versos del libro, en un «Jardín» bien distinto, como veremos, donde acepta su condición de ser mortal. En quince cantos, Canales ha viajado al interior de sí mismo: *Port Royal* es solo el estímulo hacia una transformación espiritual.

Es evidente que conoce perfectamente la historia de los jansenistas y de su destrucción. Pero su libro no es, ni con mucho, una historia ni, mucho menos, una hagiografía, como la que dedicó a Antonio Abad, que incluyó en *Aminabad*, esa su increíble obra sobre el demonio.

Y, además, declarará, explícitamente, el origen literario de ese conocimiento sobre el tema de Port Royal, cuando nos dice claramente en su poema (Canales, 1994: 206):

Yo vine

tan solo para dar una viñeta
a mi recuerdo de Saint-Beuve, tan solo
por ver en dónde se cocieron tantas
secretas y dulcísimas tormentas.

Es decir, nos comunica, claramente, que su conocimiento inicial del célebre Port-Royal parte de la lectura de la conocida obra del crítico francés, que publicó en cinco tomos la *Historia de Port Royal*, de 1840-1859.

Pero es evidente que el conocimiento de la historia de los jansenistas y su destrucción es algo que también conocen sus posibles lectores, o el autor lo da por hecho. De tal manera, que la historia de Port-Royal se comunica, con frecuencia —y no demasiada—; en un par de versos o una sola frase que su posible lector deberá o podrá colocar en un punto de la Historia.

Pienso, por ejemplo, en dos escuetas alusiones en el texto de Canales al ejército al que ordenó Luis XIV que destruyera la comunidad jansenista de Port-Royal, hasta «pasar el arado» —como recoge la Historia— sin aludir a sus razones o motivaciones políticas, más que religiosas. Fue, efectivamente, como bien sabemos, la brutal destrucción de una comunidad, cada vez más importante, condenada por herética por el Vaticano, que amenazaba la unidad religiosa de Francia, pero que, además, se oponía al absolutismo político ejercido por Luis XIV. Ya el propio Jansenio en 1634, lo había denostado en su libro *Marx Gallicus*.

Pero ese ejército destructor es simplemente una cita en la obra de Canales. Y esas citas no son en absoluto descriptivas y, lógicamente, tienen un tono adverso. Así, al aludir a «la luz de esta hora» (Canto VIII) se añade: «No la de aquella en que una turba / de secuaces del rey desvirtuaron / un modo de la fe». Y pide —o desea— en el Canto VI «Que no vengan las milicias de Luis a hacer un arriate de mis muros».

Pero estas contadas y breves alusiones responden siempre a una evidente historicidad. Así, cuando alude a la tristeza que parece dominar el pensamiento janse-nista, —en oposición al simbólico *olivo* de su tierra natal— Canales cita los nombres auténticos de las monjas del convento, de ese convento que dio origen al gran Port Royal y así leemos:

... ¿No es la alegría
señal del justo? Angélica, Gabriela,
María Francisca, Inés, ¿no conseguisteis
en los saldos de Dios lograr un corte,
un retal de alegría?

(Canales, 1994: 203).

Entre ellas está, como dato históricamente cierto, Angelique Arnauld, la gran reformadora. Pero desde esa tristeza, Canales evoca y expresa su añoranza de un Sur en donde a Dios se le adora entre olivos —el olivo, como símbolo, se reitera— y bañado por la luz y la alegría escribe así en el Canto V (12 de la noche):

¿En dónde hallar un pájaro que vuele
directamente al Sur, a la bahía
caliente, a los arroyos
de la miel, los ángeles?

No tengo
sueño, y late con brío
el corazón desconcertado.

¿En dónde
hallaría una ráfaga, una ola
con destino a mis vírgenes transidas,
a los pechos de aljófara, a los bucles
antiguo precio de un favor?

Dejadme
en paz con los bordados, con las sedas,
con el oro bruñido y las palomas.

(Canales, 1994: 209).

Ese regreso emocional al Sur será sensación reflejada en varios textos del libro, casi siempre con la mención del olivo, como un símbolo de un modo —riente, alegre—, de adorar a Dios.

El libro de Canales no es, repito, una historia de Port Royal. Es algo que el propio poeta nos va a comunicar explícitamente: es el impacto emocional que le causó la visita al campo en que se conservan las huellas de su destrucción. Y nos lo dice, claramente, en las páginas preliminares de la edición completa del libro en 1968 (Canales, 1968: 7)¹:

Este poema empezó a nacer en Port Royal des Champs y en el mes de septiembre de 1952. Quizá fue concebido mucho antes, pero fue allí, en aquel valle de antiguas lágrimas, donde comenzó a fluir su venero y donde se me manifestó con palabras lo que hasta entonces había sido un vago anuncio.

Las palabras fueron recogidas ávidamente, a lo largo de dos días, sin que acertara a saber qué partido podía sacar de ellas.

Nunca podré saber por qué el breve encuentro con los vestigios del monasterio jansenista siguió urgiéndome hasta obligarme a reelaborar los catorce cantos que habían quedado inéditos.

Es lógico que una elaboración tan larga en torno a una vivencia tan corta se manifieste con disparidades de factura. Pero puedo afirmar que cualesquiera que sean estas diferencias formales, casi nada ha añadido el tiempo a lo que entonces sentí, a lo que entonces viví y al modo como entonces empecé a entender el sentimiento y la vida.

Pero en medio de ese choque emocional y sus consecuencias, Canales sí dedica a un episodio histórico de la comunidad jansenista una descripción del mismo y sus supuestas consecuencias. Y creo que lo hace porque, finalmente, llegará a convertirse en algo que afecta a su propia evolución espiritual. Me refiero a la curación de la niña Margarita Périer.

En el «Canto v, a las 12 de la noche», desde el techo de su cuarto, baja hasta él, mientras un misterioso violín pone fondo a la escena, «el hilo de la fábula» o «sombras que regresan», y leemos:

Y el desfile

de las monjas y Blas
Pascal y Margarita
Périer con sus diez años y sus lloros:
“hermana, ya no creo
que tenga ningún mal”. Los cirujanos
confirman con ardor las experiencias
del Puy-de-Dôme: la niña está curada.
¡San Próspero, san Próspero,
asísteme, patrón de los que gracia esperan, asísteme: no tengo
nada que reprocharte!

¹ El ejemplar de la primera edición, 1956, que poseía el poeta se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Universidad de Málaga. Donación Alfonso Canales. Signatura adicional: AC AC/08/3454.

Se han caído
los dorados retablos y las voces
sabiamente mezcladas de Orlando y Palestrina,
y los curvos remates de la iglesia,
a la izquierda del Tíber y conforme
se sale de la vía
de la conciliación. Están las cartas
boca arriba.

(Canales, 1994: 210).

Es el único momento, en todo el libro, en que se cita a Pascal². Pero a través del relato de Canales, y tras la decodificación de sus alusiones, el poema desarrolla un posible y metafórico triunfo del jansenismo sobre los jesuitas y hasta sobre el Vaticano.

Es bien sabido y bien estudiada la oposición en el plano teológico de los jesuitas frente a los jansenistas, una lucha larga y violenta por ambas partes. Incluso existen grabados de tipo humorístico sobre su prolongada oposición. Se conserva, por ejemplo, una imagen de jesuitas y jansenistas enfrentados y portando en sus manos plumas de aves, es decir, las plumas con las que ambos grupos escribían los textos de la polémica. Era lógico que a la Compañía de Jesús, fundada por Ignacio de Loyola para luchar contra la herejía, en aquel momento la luterana, le soliviantase la negación jansenista del libre albedrío cuando ellos habían sostenido, capitaneados por Suárez, una larga polémica contra los dominicos —la conocida disputa *De Auxiliis*— que se resolvió en una aceptación por parte del papado de ambas posturas —la jesuítica y la dominicana—, pero siempre afirmando la libertad como elemento imprescindible para optar por la realización de las buenas obras que es lo que llevaría a las almas a la salvación eterna.

Pero por ejemplo, la curación que se narra en el poema de Margarita Pédier aparece en el texto de Canales como una consecuencia de la Gracia divina; un don que Dios libremente concede. El agradecimiento que aparece en el texto a San Próspero lo atestigua, y en el poema se cita a Próspero de Aquitania, coetáneo de San Agustín, con el que intercambia cartas, y que es autor de un tratado titulado *De Grata Dei et libero arbitrio*. (Recordemos que Santa Teresa asocia la Gracia a la misericordia de Dios, que tampoco aceptaban los jansenistas: la Gracia no se obtiene por su simple petición, pero Dios puede concederla por misericordia: si una mariposilla insiste en volar en torno a una vela, acabará por arder en ella como nos explica Teresa).

En consecuencia, el que Margarita Pédier en el poema que estamos comentando, sane por haber recibido la Gracia de Dios, acerca su curación a la consideración de un milagro. Y ante ese hecho, se dice en el poema que se tambalean las rígidas creencias católicas y todo aquello —música, arte, etc.— que está al servicio de esas creencias y por tanto protegido por el Vaticano: las misas de Palestrina

² Autor de obligado estudio para cualquier interesado en la escuela jansenista de Port Royal.

o los motetes y misas de Orlando Di Lasso. Y ante ese presunto milagro recibido por una niña enferma se derrumban los «retablos» y los «curvos remates» del extraordinario templo de los jesuitas erigido en Roma, y se especifica: «a la izquierda del Tíber». El juego o lucha ha terminado: «están las cartas boca arriba».

Y se añade en el poema:

Margarita se ríe, viva. Dios no la deja
llorar. Amigo, huye
de tu cansancio: el tiempo nos convida
al vino y a la piel: Dios está alegre,
y azota con su vara los ojos y las piedras.
Nadie tiene
razón: Él solo sabe
cómo han de arder París y los olivos.

(Canales, 1994: 211).

Y nadie tiene razón, porque solo Dios sabe cómo pueden conciliarse dos modos distintos de adoración: París —y su tristeza— y los olivos del Sur.

Pero me interesa destacar —porque volveré sobre ello— que en el Canto XIII, encontramos de nuevo a Margarita, aunque no se la nombre expresamente. Porque la niña, tan milagrosamente sanada, está junto a su padre, Philippe de Champagne, «convaleciente al sol de Dios, tomando baños de Gracia», es decir, que no podemos tener duda de que la acción de la Gracia divina ha sido regalada por Dios a una niña presuntamente heterodoxa.

Fueron esos «baños de Gracia» lo que recibió Canales en Port-Royal? Naturalmente es una suposición sin base textual y hasta bastante aventurada. Pero lo que sí sabemos es que Canales llegó a Port-Royal tras una crisis de fe. Porque en el Canto III ha dejado escritos unos versos reveladores:

Yo me dejé mi gloria, mi bola de esperanza
en un campo de golf donde jugaron
a la copa del Cielo.
Y puede que algún día me la encuentre
en un patio de paz, bajo un racimo
de fe cerrada en la bondad suprema.
Puede también que no la encuentre nunca.

(Canales, 1994: 206).

Pero vayamos al momento crucial en que Canales penetra en ese «campo de soledad» —como llamó Caro a las ruinas de Itálica—, en ese momento en que se inició el conocimiento del «sentimiento y la vida», como él mismo declaró en el poema.

El primer canto, «El encuentro», está dominado por una inmensa tristeza que se extiende al mismo Dios, como expresa en los dos primeros versos, con los que se inicia el libro:

¿Es así, Señor, es así tu tristeza?
 ¿Es así tu descontento de los hombres?

Y prosigue:

En este lugar, ahora tan verde, ahora tan solo turbado
 por el vano ladrido de un perro,
 se te esperó, se te creyó; cansados
 de verte en todas partes, se cerraron muchos ojos.

Y ahora árboles, solo árboles;
 o bruma, solo bruma.
 Y ahora el rumor con el que, acompasadamente, se
 agita el pecho de la fronda.
 Y una menuda lluvia triste, triste.
 Y nada.
 Nada, nada, absolutamente nada.
 El perro apenas te conoce;
 el árbol aquel
 —a cuyo pie el mármol nos dice de qué savia se nutriera—
 apenas te conoce.
 ¿Has querido, Señor, seguir ocultando tu misericordia
 a los que no creían en ella?

Todo parece un mundo en el que se dijera que la creación había muerto para siempre:

Y sin embargo, Dios mío, te siento
 apostado en las colinas,
 rondando la cerca,
 como otro perro, rondando la cerca, anhelando entrar,
 anhelando escarbar en este huerto sembrado de corazones,
 estrechar el lomo contra el tronco de este álamo en
 los nervios de una de cuyas hojas he podido leer:
Un jour Dieu cessera d'inspirer les oracles.
 (Canales, 1994: 199-200).

Es decir, que un día Dios cesará de inspirar los oráculos.

Una frase, un verso que atraviesa el tiempo, porque «si el tiempo no es Dios, ¿quién se mueve en el tiempo?», nos pregunta el poeta.

Creo que es necesario aclarar que el verso mantenido en el tronco de un álamo pertenece a un poema de un juvenil Racine. El futuro creador de la tragedia en el teatro francés había sido educado en Port-Royal, pero cuando empezó a escribir obras dramáticas rompió violentamente con los jansenistas, en 1665, porque su doctrina prohibía componer obras literarias de contenido extrarreligioso.

En la tristeza y desolación de Port-Royal, Canales experimenta la sensación de que «nada revela» la palabra de Dios y piensa en un posible abandono divino, aunque él siga sintiendo su presencia hasta el punto de que está anhelando escarbar «como otro perro» en este huerto de desolación.

Pero el abandono de Dios se siente como una terrible posibilidad.

Ahora podemos ver cómo podrías si quisieras, dejar
al mundo sumido en el más irreparable abandono,
obligarnos a guardar los cabellos de Dios en un guardapelo,
el aliento de Dios en un vaso,
las palabras de Dios en un libro,
para obligarnos a explicar a las generaciones venideras:
hubo un tiempo en el que, por esos lugares, paseaba
un espíritu hermosísimo,
a quien nuestra lengua llamó Dios por carecer de
habilidad para un sonido infinitamente puro.

(Canales, 1994: 201).

El poeta está viviendo una noche de desolación donde solo se escucha el ladrido de un perro lejano, una soledad donde solo hay «árboles, solo árboles», un escenario sobre el que cae una «menuda lluvia triste, triste...» y se pregunta:

¿Por qué los años estuvieron trabajando incansables,
Para venir a parar en esta hora marchita?
En esta hora triste, triste, triste,
como cubierta por el ala de un pájaro oscuro que
hubiese volado mucho a través de la lluvia,
a través de esa lluvia triste, triste, triste,
como el amor que se te tuvo, Señor, en este sitio,
donde nadie ha podido saber nunca lo que es adorarte
entre las amapolas, entre los jaramagos,
allá en el Sur, entre las coscojas de un monte,
desde el cual puede verse cómo la luz de tu sol incendia
amorosamente los olivos.

(Canales, 1994: 201).

Todo el resto del libro es la historia de un proceso espiritual, en donde hay momentos en que «un grano de alegría», por ejemplo, es el resultado de una *paz* conseguida. El canto XII, efectivamente, se denomina «La paz (2 de la tarde)», en donde el poeta escribe:

Vivir es debatirse
por promover el don que Dios prodiga;
acechar ese don; librar batalla
armados con espigas y con flores;
despojar a la muerte de su mueca,

privarla de su forma consabida,
 amasada con cal y tiempo y polvo;
 dar a la paz cariz de fruto tenso
 y maduro, de fruto que se precia
 de ser dorada cuenta en los collares
 que un hilo interminable ensarta y une
 —y unirá mientras todo se acomode
 al argumento establecido— el alto
 confín de las estrellas con el pecho
 donde hay, de pronto, un grano de alegría.

(Canales, 1994: 224-225).

Todo el libro es un viaje al interior del poeta. Es, podríamos llamarlo, la revelación del momento de una biografía espiritual.

En el canto xv —el último— Canales penetra en un espacio distinto. Ese canto final se denomina «El jardín», un jardín que ha sido «soñado» en los «santos lugares ajados» de Port-Royal.

Canales ha soñado «en las verdes praderas del cielo». Y termina el libro, penetrando en el jardín del Paraíso, desde el cual escribe:

Está prohibido
 pisar sobre la manta de césped. Pero piso,
 y Tú te ríes, y me ves altivo llegar hasta este árbol
 cuyos frutos, seguro, no se comen.
 Mas yo los he mordido, y me tiendo, y aguardo,
 y lo sé todo, y no me odias.

(Canales, 1994: 233).

Pienso que cuando el poeta afirma que ha comido del fruto prohibido —recordemos la Biblia— está aceptando su condición de hombre abocado a la muerte. Pero protegido por un Dios de misericordia. Un Dios que ríe con él. Tendido sobre césped, ¿también recibirá como Margarita «baños de Gracia»? En todo caso el libro termina oponiéndose a su principio. Recordemos el primer verso del mismo: «¿Es así, Señor, es así tu tristeza?», frente al último verso:

¿Es así, Señor, es así tu alegría?

Pero que Canales, tendido en el suelo y aguardando, está recibiendo «baños de Gracia», como Margarita, no creo que tenga que entenderse como un hecho milagroso. Canales, en el mismo año en que se publica su *Port-Royal*, ha manifestado su condición de *homo religiosus*. Estamos en 1969, cuando aparece la *Antología de poesía religiosa* de Leopoldo de Luis. Y en ella leemos: «Ante todo y sobre todo, soy lo que se llama un *homo religiosus*, y no podría dar una brazada en la vida sin el asidero que la fe me proporciona» (De Luis, 1969: 137).

Tal vez es esa declaración lo que nos permite, en definitiva, pensar en su *Port-Royal* como el desarrollo de un proceso espiritual. Y sobre todo si tenemos la certeza de que Canales consideró sus obras como expresión de su biografía. Y esa certeza parte de su propia declaración. Por todo ello creo que se podría afirmar que toda la obra de Canales es el desarrollo poético de diferentes expresiones vitales. Y creo que puedo aportar una declaración del propio poeta.

Cuando terminé el estudio introductorio al libro titulado *Poemas mayores*, le envié, ya desde Madrid, una copia del mismo para que la aceptara o rechazara. Canales me escribió una carta que, por supuesto, conservo. La respuesta fue plenamente satisfactoria. Pero yo había sugerido la adición de una adenda que recogiese su biografía y fue lo que rechazó, porque «la vida de un escritor es su propia obra». Podría muy bien haber escrito «Mi biografía es mi obra». Creo que, incluso, podría haber afirmado, junto con Walt Whitman: «... Esto no es un libro / quien toca este libro toca a un hombre». Recordemos al poeta americano despidiéndose, cuando se está refiriendo a su obra total *Hojas de hierba*. Quien toca la obra de Canales está tocando un hombre. Un hombre que fue un extraordinario poeta, a cuya celebración del centenario de su nacimiento se unió toda Málaga, celebración a la que me uno con idéntico fervor aunque sea un poco después.

BIBLIOGRAFÍA

- CANALES, A. (1968): *Port Royal*, El Bardo, Madrid.
- CANALES, A. (1994): *Poemas mayores, 1956-1983*, Ciudad del Paraíso, Málaga. Ed. de M. P. Palomo.
- LUIS, L. de (1969): *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*. Selección, prólogo y notas de Leopoldo de Luis, Ediciones Alfaguara, Madrid-Barcelona.
- MIRÓ, E. (1968): «*Port Royal*, de Alfonso Canales», *Ínsula*, 263.
- RUIZ NOGUERA, F. (2020): «Mi primer Canales: *Port Royal*», *Anuario San Telmo*, pp. 320-324.

STRATEGIES FOR ELICITING EMOTIONAL RESPONSES IN THE *AEGRITUDO PERDICAЕ**

VASILIKI TZIORA
University of Ioannina

Recepción: 14 de septiembre de 2025 / Aceptación: 8 de octubre de 2025

Abstract: The aim of this paper is to analyze the set of stylistic strategies and expressive features (such as adjectives, characterizations, expressions of sympathy, metaphorical representations) systematically employed by the author of *Aegritudo Perdicae* to elicit emotional responses in the readers. *Aegritudo Perdicae* is a Latin epyllion or epic miniature by an unknown poet, composed in the late 5th-early 6th century CE, during the period of *Regnum Vandalum* in North Africa. Its theme is Perdicas' incestuous love for his mother Castalia, the depression into which the young man falls and his suicide. The present study considers the narrator's emotional intrusions, which serve as direct interventions in the narrative to guide the readers' emotional responses. These intrusions often heighten the emotional intensity of the scenes, as the narrator's subjective tone and personal engagement with the events influence the readers' perception. Through these diverse strategies, the author directs the readers' emotional engagement, guiding their responses toward specific characters, events, or situations, creating a profound pathos that resonates throughout the narrative.

* I would like to warmly thank Associate Professor Vasileios Pappas (University of Ioannina) for his invaluable assistance and advice throughout the elaboration of this work, as well as for the continuous support he always provides me. I would also like to express my gratitude to Professor Eleni Gasti (University of Ioannina) for her encouragement, for the topic of this article which originated from her suggestion, and for her assistance with the bibliography. The Latin text of *AeP* is taken from Grillo's edition (2010), while I have retrieved the Latin text for other poets' work from the open access website The Latin Library (<https://www.thelatinlibrary.com/>). For abbreviations, I follow *OLD*, while the abbreviations of journals are derived from *L'Année Philologique*.

Keywords: *Aegritudo Perdicae*, *Regnum Vandalum*, epyllion, emotions, Poetics of Silence.

Introduction

The *Aegritudo Perdicae* (hereafter *AeP*) is a Latin epyllion or miniature epic of unknown authorship (Bright, 1987: 222), composed in 290 dactylic hexameters. The poem is preserved in a single 15th-century manuscript (Harleianus 3685) (Hunt, 1970: ii; Grillo, 2010: 7; Grillo, 2010: 140-149) and is likely dated to the late 5th or early 6th century CE. It thus belongs to the literary production of Late Antiquity, and more specifically to the Latin poetry of the *Regnum Vandalum* in North Africa¹.

The subject of the poem is Perdicas' incestuous desire for his mother, Castalia, the depression into which this feeling leads him, and ultimately, his suicide. The poet begins with an invocation to Cupid and offers a cautionary note, advising mothers not to read the poem. Following this proem, the narrative shifts to Perdicas' past; although he had honored all the celestial gods with due reverence and worship, he neglected Venus and her son, thereby incurring divine wrath. Therefore, upon his return to his homeland after many years of study in Athens, Cupid leads him into a grove to punish him. There, Perdicas falls asleep, and Cupid—having taken the form of his mother—appears to him in a dream and pierces his chest with an arrow. Upon arriving at his home, Perdicas beholds the woman from his dream and realizes that he has fallen madly in love with his own mother. From this point onward, his physical and emotional decline begins. Resolute in his decision never to confess his forbidden desire, he rejects food and water, progressively wasting away and approaching death with each passing day. Castalia summons various physicians to the house—including the famous ancient doctor Hippocrates—but they are unable to cure her son. Ultimately, having been defeated by his passion, Perdicas decides to take his own life.

As Bright notes, a central feature of the *AeP* is the combination of history with mythology (Bright, 1987: 223). The subject of the poem originates from two distinct historical figures: the Macedonian king Perdiccas II², whose story is first preserved

¹ Most scholars agree that the poem was written in Africa in the late 5th or early 6th century CE. See Bright (1987); Wolff (1988: 79); Malamud (1993: 155), Mattiacci (2007: 147); Wasyl (2011: 101); Shanzer (2014: 156); Miles (2017: 400); Zwierlein (2017: 297); Tempone (2023: 110) and Pappas (2025: 144). On the contrary, see Ballaira (1968), who believes that the poem was written in the 7th century CE in Visigothic Spain by an imitator of Dracontius.

² After the death of his father, Alexander I, Perdiccas II succeeded to the throne and fell in love with his father's mistress, Phila. Hippocrates, who was a contemporary of the king, was summoned to the court to determine the cause of Perdiccas' suffering and to treat him. Indeed, Hippocrates observed that Phila's presence was responsible for the king's condition and recommended her removal, thereby successfully restoring Perdiccas' health. For the story of Perdiccas II, see Bright (1987: 224).

by Soranus in his life of Hippocrates, and Prince Antiochus I³, whose story is first recorded by Valerius Maximus in his *Facta et dicta memorabilia*. Beyond these two historical narratives, the anonymous poet was undoubtedly influenced by mythological stories found in literary texts, such as Euripides' *Hippolytus* (Bright, 1987: 230-231) and Seneca's *Phaedra* (Bright, 1987: 231), Sophocles' and Seneca's *Oedipus* (Bright, 1987: 232; Di Rienzo, 1999), the tale of Myrrha in Book 10 of Ovid's *Metamorphoses* (Ballaira, 1968), Apuleius' *Metamorphoses* (Mattiaci, 2007), and Dracontius' *Orestis Tragoedia* (Privitera, 1996: 143-145). It is worth noting that the wide range of literary texts that appear to have influenced the poet of *AeP* reflects the literary culture of the period, which was highly elitist, as well as the poet's extensive mythological education, in an era when classical education was considered particularly important⁴.

The aim of the present study is to analyze the full range of stylistic strategies and expressive features systematically employed by the narrator of the *AeP* to guide the readers' emotional responses. Specifically, I will examine how the narrator's subjective tone, his personal involvement in the events, and his deployment of various stylistic techniques serve to heighten the emotional intensity of the scenes and shape the readers' affective engagement, thereby generating a powerful pathos that resonates throughout the narrative.

Strategies for Eliciting Emotional Responses in the Poem

To begin with, it should be noted that the narrator's constant presence and intervention is a defining feature of the Latin epyllion⁵, the genre to which the *AeP* belongs. Each scene of the poem is introduced through narrative intrusions, lamentations, and exclamations (Schetter, 1991: 95; Wasyl, 2011: 104), as evidenced in lines *AeP* 72-74 («**Heu**, Perdica, gravis aestus radiosque micantes / solis te fugisse putas lucosque petisse, / ignoras: intus gravior tibi flamma paratur!»), 92-93 («**Heu**

³ The story of Prince Antiochus I is set in 294 BCE, when Seleucus divided his kingdom with his son. The prince fell passionately in love with Stratonice, his stepmother and the king's wife. His unrequited passion led to a serious illness, as he could neither free himself from his desire for Stratonice nor openly express his feelings. His father summoned the physician Erasistratus, who observed that the prince's pulse quickened whenever Stratonice was near. Using a clever ruse, the physician informed the king that his son was ill because he had fallen in love with his own wife and could only be cured if he were allowed to marry her. He then asked the king for his counsel. The king asked him to give up his wife and assured him that he himself would do the same if his son desired Stratonice. When the physician revealed the truth, the king honored his promise, and Antiochus was healed, ultimately marrying Stratonice and succeeding to his father's throne. For a detailed account of all sources preserving this story, see Ogden (2017: 212-225).

⁴ Miles (2017: 400) states that classical education during the reign of the Vandals was a connecting link in the newly formed and heterogeneous society.

⁵ According to Perutelli (1979: 64), this is the characteristic that distinguishes the Latin epyllion from the Hellenistic one.

quotiens iuvenis mutata est mente figura / vel quotiens pulsante deo nova forma secuta est!»), and 111 («**pro dolor!** hoc scelus est soli vigilantis amor!»). Another characteristic feature of the Latin epyllion of Late Antiquity is the poet's emotionally charged narrative voice, through which he expresses sympathy for his protagonist from the very outset (Wasył, 2011: 22). Apostrophes to Perdicas and emphatic repetition of his name⁶ occur at pivotal moments in the plot —during his departure from Athens (*AeP* 19: «infelix **Perdica**, tibi (nam nuper Athenas)»), upon his arrival at Cupid's grove (*AeP* 72: «Heu, **Perdica**, gravis aestus radiosque micantes»), and during both the first (*AeP* 104: «Sola tibi dulci nunquam, **Perdica**, quieti») and second (*AeP* 191: «at non te, **Perdica**, umquam puer ille Cupido») harrowing nights he spends in his family home. The poet underscores the hero's helplessness and expresses his compassion by characterizing him as «infelix» (*AeP* 19, 22, 262), «miser» (*AeP* 82, 94, 114, 205, 236), and «miserandus» (*AeP* 219)⁷. Thus, the narrator seeks to shape the readers' reception of the central character through his emotional involvement in the narrative and the consistent use of expressions of sympathy, which can be traced throughout the entire poem.

The characterizations «miser» and «infelix» are, of course, typical adjectives attributed to the elegiac *amator*, endowing Perdicas with traits of the elegiac poet-lover. These particular adjectives evoke the mournful tone of elegy and function as generic markers (Pappas, 2016: 13). Moreover, Perdicas is described as «iuvenis», indicating that he is at the typical age of the elegiac lover⁸, an aspect of his character that is emphasized repeatedly throughout the poem (*AeP* 6, 81, 92, 134, 143, 219, 225). Already in the proem, the narrator reveals to the reader that the subject matter of the poem is the «dirus amor» (*AeP* 6) of Perdicas⁹. The adjective «dirus» signals the deviant nature of this *amor*, recalling the *furtivus amor* of Roman elegiac poetry¹⁰, while the noun *amor* itself serves as a symbolic metonymy for the elegiac genre (Harrison, 2007: 31-33). Thus, in addition to eliciting sympathy and compassion for Perdicas, the narrator also anticipates the poem's generic identity, instilling in the reader a sense of expectation regarding its content and outcome. Furthermore, considering that Roman love elegy is quintessentially a genre of failure, the poet predicts the tragic ending of his narrative.

⁶ For the emphatic use of words that can emotionally stimulate the reader, see Dainotti (2024: 124).

⁷ For the emotional characterizations of the hero, see Schetter (1991: 95). See also Bright (1987: 241), where he points out that the characterizations «miser» and «infelix» emphasize Perdicas' helplessness.

⁸ Ovid specifically argues that love is only appropriate for young people and is something shameful for the elderly, cf. *Ov. Am.* 1.9.4: «[...] turpe senilis amor».

⁹ It is worth noting at this point that the genre of erotic elegy was absent in Late Antiquity (until the appearance of Maximus' elegies in the mid-6th century CE). Love poetry at this time was represented by other genres, mainly the epyllion and the epigram, and elegies took on other themes besides love. Pappas (2025: 1-6) provides an informative overview of this issue.

¹⁰ For «dirus amor» as an expression used for adultery, see Hunt (1971: 38). Cf. *Ov. Met.* 10.426: «multaque, ut excuteret diros, si posset, amores».

Perdicas' unfortunate condition arises as a result of Venus' wrath. He is portrayed as a pious young man who honors all the gods (*AeP* 14-15: «Namque omnes superos et cetera templa deorum / ture pio sacroque mero votisque colebat»); however, it is emphatically stated—through a deliberate repetition—that he has neglected the worship of Venus and her son (*AeP* 16: «**oblitus** Veneris puerique **oblitus** Amoris»), thereby incurring divine *furor* (Tziora, 2024: 67). This tragic reversal from happiness to misfortune («pathos a fortuna») (Dainotti, 2024: 120-122) and the emphatic repetition of the adverb «hinc»—which marks the precise moment at which the incestuous passion is divinely ordained (*AeP* 17: «**hinc** offensa dea est, haec diri causa furoris», 18: «**hinc** quoque partus amor redeundi ad tecta parentum», 21: «**hinc** quoque regreditur matris periturus amore») —aim to arouse the readers' pity for Perdicas' fate, thus serving the emotional response the narrator seeks to provoke.

Perdicas' arrival at Castalia's house evokes the behavior of the *exclusus amator* in Roman elegiac poetry. Perdicas is addressed with the stock epithet of the elegiac poet-lover (*AeP* 82: «miser»), consumed by the intense passion of a *furtivus amor* (*AeP* 83: «ardet in incestum»), and reaches the threshold (*AeP* 84: «limina») of his beloved—that is, his mother—an element that functions as a generic marker of the *paraklausithyron* motif. Upon seeing him, Castalia greets Perdicas with maternal kisses—gestures that cause him pain (*AeP* 91: «oscula quoque dedit materna et **plena doloris**»), as he now fully realizes the meaning of his dream (Grillo, 2010: 56). The term «dolor» here clearly echoes the emotional suffering typical of elegiac poetry and thus reinforces the connection to the elegiac tradition. Moreover, the very name of the mother, Castalia, reflects her defining quality—her chastity (*casta*)—which stands in stark contrast to her son's incestuous desire (Hunt, 1971: 55; Bright, 1987: 242-243). It is worth noting that, at this moment and throughout the entire poem, the readers remain the sole witnesses to Perdicas' feelings (Wasyl, 2011: 107).

The night that follows is particularly anxious for Perdicas, as he burns with desire (*AeP* 105: «ardentia», 114: «ardebat»), remains sleepless (*AeP* 106: «vigilat», 111: «vigilantis»¹¹), and sighs (*AeP* 107: «suspirat», 114: «suspiria»¹²)—exhibiting the typical symptoms (*erotica pathemata*) of a lovesick young man. His behavior («vigilat») recalls the *pervigilium*, a conventional duty of the elegiac *exclusus amator*. The following day finds Perdicas physically weakened (*AeP* 134: «deficient iuveni paulatim fortia membra»), refusing both food and water (*AeP* 136: «namque undas Cereremque negat victumque ciborum»). An emotion can serve as the driving force behind both physical and psychological changes that influence an individual's thoughts and behavior (Giouli, 2020: 31). The detailed description of Perdicas' emotions allows the readers to focus on the protagonist's dominant emotional

¹¹ For insomnia as a sign of love, see Hunt (1971: 62).

¹² Cf. González (2022: 28), where he states that sighing was considered a sign of melancholy and lovesickness.

state, which is not a fleeting condition but rather the very engine of the narrative action (Manuwald, 2020: 34). His experience of love, in other words, afflicts him with insomnia, loss of appetite, and physical weakness — symptoms that reveal to the readers that he is suffering from melancholy, brought on by his pathological passion¹³.

The protagonist's romantic emotion is also conveyed in a metaphorical way within the text, following a convention frequently employed by Roman love poets (Buccheri, De Felice, Fedriani, Short, 2020: 170, 177). The poet of the *AeP* draws upon the motif of *militia amoris* five times¹⁴. From the proem itself, the poet evokes the imagery of arrows, flames, and darts (*AeP* 1: «tua tela», 7: «flammas», «sagittas») — traditional weapons of war which, in the hands of Cupid, are transformed into instruments of desire, capable of inciting passion in both gods and mortals. In lines *AeP* 23-24, the god of love is described preparing for a battle of love, armed with flames and darts (*AeP* 23-24: «[...] flammis atque sagittis / armatus [...]»), using a distinctly epic and military vocabulary (*AeP* 23: «praeda», 24: «armatus»). In line *AeP* 117 («“Nox sceleris secreta mei, Nox conscia cladis”»), Perdicas characterizes his emotional suffering as «cladis», a term rooted in military language. In lines *AeP* 194-195 («Continuus tollit pharetras ac tela furoris / et tecum vigilat per noctis tempora longa»), Cupid turns his erotic weapons once more against Perdicas. Finally, in lines *AeP* 261-266, epic and military vocabulary (*AeP* 261: «victus», «virorum», 262: «sternitur»¹⁵, 264: «triumphum», 265: «virtus», 266: «superaveris», «armis») becomes especially prominent, through which the poet describes the victory and dominance of the erotic passion over Perdicas. Another motif systematically employed by the poet of the *AeP* is the depiction of love as madness (Buccheri, De Felice, Fedriani, Short, 2020: 178-179)¹⁶. Throughout the poem, Perdicas' pathological condition is characterized as a form of insanity through the repeated use of the term «furor» (*AeP* 9, 17, 118, 194, 200, 216, 238) and the adjective «demens» (*AeP* 96, 276) (Mazzini, 2012: 568). These two metaphorical renderings of the emotion of love (*militia amoris* and *amor* as madness) reflect Perdicas' intense passion, which has led to the loss of his self-determination and ultimately to madness. They are thus deliberately

¹³ For Perdicas' symptomatology and the manifestation of his lovesickness through depressive manner, see Toohey (1992: 270-271) and Manuwald (2020: 32). For an extensive analysis of Perdicas' symptoms, see Mazzini (2012: 569-572). Cf. Ribeiro (2020: 64-65), who notes that in Late Antiquity, the illness induced by love (lovesickness) was regarded as a genuine disease. In later periods, Western medicine came to define this condition as erotomania: a depressive psychological disorder with significant somatic manifestations, affecting individuals suffering from unfulfilled or unattainable love.

¹⁴ For the *militia amoris* motif, see Drinkwater (2013).

¹⁵ Cf. Mariotti (1969: 386), where it is noted that the phrase «sternitur infelix» (*AeP* 262) is used twice by Virgil in Book 10 of the *Aeneid* to describe warriors struck down in death. Cf. Verg. *A.* 10.730: «sternitur infelix Acron et calcebus atram», 781: «sternitur infelix alieno vulnere, caelumque».)

¹⁶ Cf. Mazzini (2012: 560), who notes that unfulfilled or illicit love conceived as a form of madness constitutes a widespread poetic motif already attested as early as the 5th century BCE.

employed by the narrator in order to elicit the readers' sympathy for Perdicas, who struggles against love while having lost control over his actions.

Another strategy employed by the narrator of the *AeP* to emotionally intensify the text is what may be termed «emotional intertextuality» —that is, the phenomenon whereby the text acquires heightened emotional resonance by drawing upon the pathos of a prior literary model (Dainotti, 2024: 111). In such instances, the affective charge of the source text is transferred to the new context, enriching the emotional texture of the narrative. Perdicas himself explicitly compares his incestuous desire to that of Oedipus (*AeP* 125-127: «[...] Adgressum namque parentem / **Oedipoden** thalamos matris vult fama subisse / **incestosque toros** [...]»). The reference to Oedipus by name (*AeP* 126) functions as a clear intertextual marker¹⁷, while his passion is described as an error (*AeP* 128: «culpamque nefandam»), mirroring that of Perdicas —an association grounded in the incestuous nature of both relationships. Later in the poem, Castalia voices her fear that an intense and dangerous passion might lead her son to illicit marital beds (*AeP* 182-183: «[...] hoc maesta verebar, / **inlicitos** ne forte **toros** temptare mariti»). The phrase «inlicitos toros» serves as an intratextual marker of the impious bed («incestos toros») shared by Oedipus and his mother. Through these references, the narrator seeks to underscore the incestuous nature of Perdicas' love, infusing it with additional emotional intensity drawn from the tragic pathos of Oedipus' story.

Another narrative strategy employed by the narrator of the *AeP* is the use of expressionistic descriptions¹⁸. The poem includes two passages in which the disfigured body of Perdicas is depicted with grotesque detail. The first occurs during the medical examination conducted by Hippocrates¹⁹. After checking whether the patient has a fever, palpitations, or difficulty breathing (*AeP* 156-160), the physician proceeds with a thorough inspection of the intestinal membranes, the fluid in the lungs, and the youth's ribs (*AeP* 161-164):

non omenta suas per mollia viscera sedes
 < - ∩ ∩ - >, non corda vagi pulmonis anhelant
 intercepta sero, non ilia concita costis
 incutiunt saevos iaculata saepe dolores

The second passage appears in lines *AeP* 250-256, where the physical deterioration of Perdicas as a result of his incestuous passion is described in detail: pallor has spread across his limbs (*AeP* 250: «Primus languentes pallor perfuderat artus»); his temples and nose have receded (*AeP* 251-252: «tempora demersis intus cecidere

¹⁷ For the myth of Oedipus and its broader influence on the anonymous poet, see Bright (1987: 232) and Di Rienzo (1999).

¹⁸ For expressionism (an extreme form of realism) in descriptive passages as a means of generating emotional intensity, see Dainotti (2024: 110).

¹⁹ For a different interpretation and the function of these details as an Ovidian technique, see Tziora (2024: 85-86).

latebris / et graciles cecidere modo per acumina nares»); his eyes betray his sleeplessness (*AeP* 253: «concava luminibus macies circumdata sedit»), his entrails reflect his prolonged fasting (*AeP* 254: «longaque testantur ieiunia viscera victus»); the nerves in his arms are exposed, and his ribs are wasted away (*AeP* 255-256: «arida nudati distendunt brachia nervi, / ordine digestae consumpto tegmine costae»)²⁰. Furthermore, the poem employs the theme of untimely death («pathos ab aetate») (Dainotti, 2024: 116). Perdicas, who—as already mentioned—is emphatically characterized throughout the text as a young man (*AeP* 6, 81, 92, 134, 143, 219, 225), ultimately chooses to die (*AeP* 270-290). In fact, through a rhetorical enumeration of possible methods of suicide (Grillo, 2010: 65), Perdicas masochistically provokes Cupid with various options²¹. These strategies, which portray in disturbing detail both the young man's physical degradation and his tragic end, are intended to elicit a strong emotional response from the readers, cultivating their pity and compassion for the protagonist.

Finally, it is worth noting that poets who write love poetry often incorporate the emotional experiences of their contemporaries into their work (Farron, 1983: 86). In the late antique poetry, a very common feature is the so-called «Poetics of Silence»—a term of Hernandez Lobato. This period is marked by strong conservatism, rendering the human expression potentially dangerous (Hernández Lobato, 2017). During the time of the *Regnum Vandalum*, Christian faith dominates, and erotic emotion acquires specific moral connotations, as it is increasingly perceived as both a fault and a sin²². This perception of the era becomes evident in Perdicas' speech during the first night he spends at his home, as he states that to confess his erotic passion would be sacrilege, and to admit it a crime—thoughts which, according to the narrator, he repeats constantly (*AeP* 99-100: «“nam fari scelus est, admissi quoque crimen.” / Talia constanter secum Perdica locutus»)²³. Perdicas equates his romantic feelings with an impious and criminal act (*AeP* 99: «scelus», «crimen»), evidently due to its incestuous nature but also in light of the moral conservatism of the time. However, these lines also contain terms related to speech (*AeP* 99: «fari», 100: «locutus»), which allude to the «Poetics of Silence».

²⁰ It is worth noting that the incredible delicacy of Perdicas' body described in lines *AeP* 253-255 resembles the slender bodies of the elegiac *puellae*, who embody elegiac poetry itself. Through the refinement of Perdicas' body, the poet signals the refinement of his own poetry. For this observation, see Tziora (2024: 98-99).

²¹ For this observation, see Shanzer (2014: 158). Cf. *AeP* 272: «“Quod superest, moriamur, <Amor>. Letumne bibamus?” / 275: «“[...] Ferro reseceamus amorem?”», 278: «“Praecipitam iactare libet? [...]”», 281: «“Stringamus laqueum? Sic finis detur amanti!”».

²² It is characteristic that sexual love is absent from the erotic poems of late Antiquity. This behavior, i.e., sexual renunciation, was promoted as ideal by the Church Fathers (cf. Ambrose's *De virginibus*, *De viduis*, *De virginitate*, *De institutione virginis*, and *Exhortatio virginitatis*). The conservatism of the time restricted the love poets, forcing them to omit erotic descriptions in their works and to be silent on these subjects ('Poetics of Silence'). For all this information, see Pappas (2025: 6).

²³ For this and other passages analyzing the phenomenon of the «Poetics of Silence» in *AeP*, see Tziora (2024).

The verbal utterance of Perdicas' desire is equated with sin (*AeP* 99: «nam fari scelus est»), and in this, the poet possibly hints at his own difficulty in composing love poetry under the constraints of a socially conservative society.

Later, when Castalia engages in dialogue with her son and urges him to reveal the identity of the person he is in love with, Perdicas remains silent and only sighs (*AeP* 185: «Ille silet solumque trahit suspiria longa»). His deep sighs (*AeP* 185: «suspiria longa») are a clear symptom of erotic longing; however, he does not externalize his emotions but instead remains silent. The phrase «ille silet» (*AeP* 158) could self-reflexively refer to the poet himself: just as his protagonist is unable to articulate his erotic feelings, so too is the poet unable to truly compose an authentic love poem—and thus remains silent. Perdicas even averts his eyes from his mother, unable to look at her out of modesty, and asks her to leave, as her presence only intensifies the torment of the lover (*AeP* 186-187: «avertens faciem nec matrem cernere rectis / luminibus poterat sacro prohibente pudore»). This moment echoes a Christian moral sensibility, since according to the Gospel (*Matt.* 5:28), «whoever looks at a woman lustfully has already committed adultery with her in his heart»²⁴. These lines, however, when read alongside the immediately preceding one (*AeP* 185), may once again allude to the «Poetics of Silence». The poet subtly signals the transformations occurring in the content of love poetry under the influence of Christianity and the prevailing conservatism of the time. The protagonist of a love poem can no longer be portrayed as committing incest—nor even allowed to gaze upon the object of his desire.

Perdicas's illness arises precisely from his inner conflict between *amor* and *pudor*²⁵. These two emotions are personified during the second night he spends at home (*AeP* 198-199: «Stant duo diversis pugnantia numina telis / ante toros, Perdica, tuos: **Amor** hinc, **Pudor** inde»)²⁶, and their conflict brings the narrative to a moment of a great tension (Tempone, 2023: 113). At this point, the poet identifies himself with Perdicas, and the lines acquire a metapoetic significance, once again alluding to the «Poetics of Silence». «Amor», who represents love poetry, advises Perdicas/poet to

²⁴ This conception contrasts with earlier pagan traditions, in which guilt arises from the actual commission of incest. For all this information, see Bright (1987: 237-238).

²⁵ The internal struggle of the lover between *amor* and *pudor* constitutes a typical motif in incest narratives. This is exemplified by Byblis and Myrrha in Ovid's *Metamorphoses*. Cf. *Ov. Met.* 9.457-516, 10.320-355. For this observation, see Di Rienzo (1999: 548). Also, cf. Hunt (1971: 89), who notes that the dilemma between *amor* and *pudor* is faced by Phaedra in Ovid's *Heroides* as well as by Dido in Book 4 of Virgil's *Aeneid*. Cf. *Ov. Her.* 4.9-10: «qua licet et sequitur, pudor est miscendus amori: / dicere quae pudit, scribere iussit amor», *Verg. A.* 4.23 27: «impulit. agnosco veteris vestigia flammae. / sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, / pallentis umbras Erebo noctemque profundam, / ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolve». It should also be noted that the contrasting pair *amor-pudor* appears in the poetry of Sulpicia, cf. [Tib.] 3.13.1-2: «Tandem venit amor, qualem texisse pudori / quam nudasse alicui sit mihi fama magis».

²⁶ Cf. Bisanti (2010: 216), who notes that battles between personified virtues and vices appear in Prudentius' *Psychomachia*.

reveal the secrets (*AeP* 200: «Cupido monet secreta referre»), that is, to cease concealing his erotic feeling and the amorous content of his poem. «Pudor», however, symbolizing the conservatism of Christian society, forbids him from expressing himself (*AeP* 201: «Pudor prohibet vocis exordia rumpi»). Thus, Perdicas finds himself caught in a dilemma: whether to externalize his love, as «Amor» urges him to do, or to suppress it, as «Pudor» commands. From a metapoetic perspective, these lines suggest that the conservatism of the era («Pudor») prevents (*AeP* 201: «prohibet») the poet from expressing himself freely and from composing openly love poetry («Amor»).

Conclusions

In conclusion, the analysis above demonstrates that the narrator of *AeP* systematically employs expressive techniques and stylistic strategies to elicit emotional responses from the readers. The depiction of the *furtivus amor* that consumes Perdicas, the metaphorical representations of his romantic passion, the adjectives consistently used to characterize him, and the expressions of sympathy toward him all shape the readers' perception, guiding their emotional reaction to the poem's central figure. Throughout the *AeP*, the poet builds the readers' expectation that he will compose love poetry; however, Perdicas's romantic feelings are never verbalized and ultimately remain hidden. In this sense, although Perdicas shares many traits of the elegiac *amator* and his behavioral patterns, he never utters a single romantic word and he is condemned to silence —a condition that clearly alludes to the so-called «Poetics of Silence».

BIBLIOGRAPHY

- BALLAIRA, G. (1968): «Perdica e Mirra», *RCCM*, 10, pp. 219-240.
- BISANTI, A. (2010): «Retorica e Declamazione nell' Africa Vandolica. Draconzio, l'*Aegritudo Perdicae*, l'*Epistula Didonis ad Aeneam*», in G. Petrone & A. Casamento (ed.), *Studia... in umbra educata. Percorsi della retorica latinain età imperiale*, Palermo, pp. 189-221.
- BRIGHT, D. F. (1987): *The Miniature Epic in Vandal Africa*, Norman, London.
- BUCCHERI, A., I. DE FELICE, C. FEDRIANI & W. M. SHORT (2021): «Semantic Analysis and Frequency Effects of Conceptual Metaphors of Emotions in Latin. from a Corpus-Based Approach to a Dictionary of Latin Metaphors», *Journal of Latin Linguistics*, 20.2, pp. 163-189.
- DAINOTTI, P. (2024): «Virgil's Pathetic Technique», in P. Dainotti (ed.), *Style in Latin Poetry*, Berlin, pp. 107-130.

- DI RIENZO, D. (1999): «Edipo Negato. la Mediazione del Desiderio in *Aegritudo Perdicæ*», *BStudLat*, 29, pp. 541-549.
- DRINKWATER, M. O. (2013): «Militia Amoris: Fighting in Love's Army», in T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, New York, pp. 194-206.
- FARRON, S. (1983): «The Sentimentality, Romanticism and Emotionalism of the Ancient Greeks and Romans, with Specific Reference to Aeneid 4», *Acta Classica*, 26, pp. 83-94.
- GIOLLI, P. X. (2020): *Το σημασιολογικό πεδίο των συναισθημάτων: ταξινόμηση των ρημάτων της Νέας Ελληνικής που δηλώνουν συναίσθημα*, Athens. PhD Thesis.
- GONZALEZ, L. F. L. (2022): «Gendered Love Melancholia in *Cárcel de Amor*», *eHumanista*, 53, pp. 22-38.
- GRILLO, A. (2010 [2007]): *La Aegritudo Perdicæ Rivisitata. Testo Criticamente Riveduto, Traduzione, Commento e Appendice Esetico-testuale*, Messina.
- HARRISON, S. J. (2007): *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, New York.
- HERNANDEZ LOBATO, J. (2017): «To Speak or Not to Speak: The Birth of a "Poetics of Silence" in Late Antique Literature», in J. Elsner & J. H. Lobato (ed.), *The Poetics of Late Latin Literature*, New York, pp. 278-310.
- HUNT, J. M. (1971): *The Aegritudo Perdicæ, Edited with Translation and Commentary*, Philadelphia. PhD Thesis.
- MALAMUD, M. (1993): «Vandalising Epic», *Ramus*, 22.2, pp. 155-173.
- MANUWALD, G. (2020): «"Artifices Scaenici, qui Imitantur Adfectus". Displaying Emotions in Roman Drama and Oratory», in H. Ehrenheim & M. Prusac-Lindhagen (ed.), *Reading Roman Emotions*, Stockholm, pp. 29-40.
- MARIOTTI, S. (1969): «Imitazione e Critica del Testo. Qualche Esempio dall'*Aegritudo Perdicæ*», *RFIC*, 97, pp. 385-392.
- MATTIACCI, S. (2007): «Da Apuleio all'*Aegritudo Perdicæ*: Nuove Metamorfosi del Tema di Fedra», in R. Pierini, N. Lambardi, E. Magnelli, S. Mattiacci, S. Orlando & M. P. Pieri (ed.), *Fedra. Versioni e Riscritture di un Mito Classico, Atti del Convegno AICC, Firenze 2-3 Aprile 2003*, Firenze, pp. 131-156.
- MAZZINI, I. (2012): «Malattia Melancolica da Amore tra Poesia e Medicina nel Tardo Antico: *Aegritudo Perdicæ (AE.P.)*», *Medicina nei Secoli Arte e Scienza*, 24.3, pp. 559-584.
- MILES, R. (2017): «Vandal North Africa and the Fourth Punic War», *CPh*, 112, pp. 384-410.
- OGDEN, D. (2017): *The Legend of Seleucus. Kingship, Narrative and Mythmaking in the Ancient World*, New York.
- PAPPAS, V. (2016): *Ρωμαϊκή ερωτική ποίηση: Το παρακλαυσίθυρο στην ελεγεία*, Thessaloniki.
- PAPPAS, V. (2025): *Non-Elegiac Latin Love Poetry of Late Antiquity*, Berlin/Boston.

- PERUTELLI, A. (1979): *La Narrazione Commentata. Studi sull' Epillio Latino*, Pisa.
- PRIVITERA, T. (1996): «Oreste “scholasticus”»: una nota a Draconzio», *Euphrosyne*, 24, pp. 127-146.
- RIBEIRO, L. F. C. (2020): «“Your Love is Like Bad Medicine”»: The Medical Tradition of Lovesickness in the Legends of Hippocrates and Erasistratus of Ceos», *Akroterion*, 65, pp. 63-88.
- SCHETTER, W. (1991): «Vier Adnoten zur “Aegritudo Perdicae”», *Hermes*, 119.1, pp. 94-113.
- SHANZER, D. (2014): «Incest and Late Antiquity – Décadence?», in M. Formisano & T. Fuhrer (ed.), *Décadence. “Decline and Fall” or “Other Antiquity”?*, Heidelberg, pp. 149-167.
- TEMPONE, P. (2023): «Una Analisi Narratologica di *Aegritudo Perdicae*», in P. Paolucci (ed.), *Erat Olim. Nuovi Materiali e Contributi per la Storia della Narrativa Greco-Latina 3*, Trieste, pp. 109-130.
- TOOHEY, P. (1992): «Love, Lovesickness, and Melancholia», in M. Marcovich (ed.), *Illinois Classical Studies*, v. xvii.2, Atlanta, pp. 265-286.
- TZIORA, V. (2024): «*Aegritudo Perdicae*»: εισαγωγή, νεοελληνική μετάφραση και ποιητολογική ανάγνωση του ποιήματος, Ioannina. MA Thesis.
- WASYL, A. M. (2011): *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, And Epigram of the Romano-Barbaric Age*, Kraków.
- WOLFF, E. (1988): «L’“Aegritudo Perdicae”»: Un Poème de Dracontius?», *RPh*, 62, pp. 79-89.
- ZWIERLEIN, O. (2017): *Die ‘Carmina profana’ des Dracontius. Prolegomena und Kritischer Kommentar zur Editio Teubneriana. Mit einem Anhang: Dracontius und die ‘Aegritudo Perdicae’*, Berlin/Boston.

LA HORROROSA REALIDAD DANTESCA EN *EL HEREJE* DE MIGUEL DELIBES

SHERYL LYNN POSTMAN
University of Massachusetts-Lowell

Recepción: 20 de noviembre de 2024 / Aceptación: 27 de noviembre de 2025

Resumen: En 1998, la última novela de Miguel Delibes, *El hereje*, salió, y un año más tarde la obra recibió el Premio Nacional de Narrativa. Contrariamente a todas sus otras novelas, *El hereje* diverge de la era moderna y transporta al lector a un momento horroroso en la historia de la península: la época de la Inquisición, ya contra los luteranos. Esta narración, la más voluminosa e histórica del escritor, muestra las circunstancias pésimas del odio contra aquel grupo religioso heterogéneo de la fe cristiana que se distinguió del catolicismo ortodoxo del período. Delibes, situando, temporalmente, su novela en la Edad Media presenta el aborrecimiento religioso de la época, incorporando elementos clásicos literarios para hacer ver el predominio de la antipatía debida a la propia religión, un rencor que, aparentemente, nunca deja de haber ni de controlar a la gente. Para hacer comprender al lector la gravedad y el terror de aquel odio irracional, el autor incorpora imágenes de *La divina comedia*, la obra maestra de Dante Alighieri. Además, el autor muestra, con claridad, el pánico de estas futuras víctimas, aquellas que ocultan sus creencias del Estado y de la Iglesia para protegerse a sí mismas y, a la vez, Delibes expone la indiferencia y el silencio de la población en general y la complicidad de la corona y la Iglesia en particular.

Palabras clave: Dante, *La divina comedia*, Aqueronte, donna angelicata, viaje, guía.

Abstract: In 1998 the last novel of Miguel Delibes, *El hereje*, came out and one year later the work received the Premio Nacional de Narrativa. Contrary to all his other novels, *El hereje* deviates from the modern era and transports the reader to a horrendous moment in the history of the peninsula: the years of the Inquisition, this time, however,

against the Lutherans. This narration, the most voluminous and historical of the author, shows the terrible circumstances of hatred against that heterogenous religious group of the Christian faith that distinguished itself from orthodox Catholicism of the period. Delibes places his novel, time wise, in the Middle Ages and presents the religious hatred of the epoch, incorporating classic literary elements to show the predominance of antipathy due to religion itself, a resentment that never ceases to exist or to control the people. To make the reader understand the gravity and terror of that irrational hatred, the author incorporates images from *The Divine Comedy*, Dante Alighieri's masterpiece. Moreover, the author shows with clarity the panic it produces in the future victims, those who hid their beliefs from the State and the Church to protect themselves from the horrors. Delibes exposes the indifference and the silence of the general population as well as, in particular, the complicity of the Crown and the Church.

Keywords: Dante, *The Divine Comedy*, Aqueronte, donna angelicata, journey, guide.

En 1998, la última novela de Miguel Delibes, *El hereje*, salió, y un año más tarde la obra recibió el Premio Nacional de Narrativa. Contrariamente a todas las otras novelas delibeanas que tienen lugar en el tiempo contemporáneo, *El hereje* diverge de esta era moderna y transporta al lector a un momento horroroso en la historia de la península: la época de la Inquisición, esta vez, contra los luteranos. Ese período ocurre unos cincuenta años después de aquello contra los judíos y los moros. Esta narración, la más voluminosa e histórica del escritor, muestra las circunstancias pésimas del odio contra aquel grupo religioso heterogéneo de la fe cristiana que se distinguió del catolicismo ortodoxo del período, religión oficial del país y defensor imperial del dogma católico. Delibes, situando, temporalmente, su novela en la Edad Media presenta el aborrecimiento religioso de la época, incorporando elementos clásicos literarios para hacer ver el predominio del odio debido a la propia religión, un rencor que, aparentemente, nunca deja de haber ni de controlar a la gente. Además, el autor muestra, con claridad, el terror inculcado en estas futuras víctimas, aquellas personas que ocultan sus creencias del Estado y de la Iglesia para protegerse a sí mismas y, a la vez, Delibes expone la indiferencia y el silencio de la población en general y la complicitad de la Corona y la Iglesia en particular.

La Inquisición española, aunque de una brutalidad salvaje, no fue el único tema del libro; otros que aparecen dentro de la narración son la pobreza; las clases sociales; y el conflicto entre la fe y la razón. Sin embargo, *El hereje* no es una novela histórica tradicional, aunque hay mucha referencia a los anales históricos y a las personas auténticas de aquella época. Relata la vida total del protagonista, desde el deseo prenatal de los padres para tener un hijo hasta la muerte de aquel personaje ingenuo, irreprochable y leal a su creencia religiosa y filosófica. La novela subraya la transición piadosa de una persona, atormentada psicológicamente y emocionalmente toda su vida por falta de amor y contacto familiar. El personaje decide coger otro camino espiritual de los demás y, al fin y al cabo, sufre las

amenazas y las agresiones más crueles en un mundo tan hostil que no tolera ninguna otra fe que no sea la predeterminada del catolicismo.

El hereje es, como apunta Gonzalo Santonja, una novela amplia de unas quinientas páginas medidas desde una radical probabilidad, sobre el ejemplo perfecto de hablar verdadero (Santonja, 2003: 212). De tal manera, Delibes, con este lenguaje preciso y no excesivo, crea un enorme cuadro tríptico, al estilo medieval, en la que pone todos los detalles, elaborados y minúsculos, de un pasado ignominioso engendrando unas imágenes violentas y oscuras de aquel tiempo para hacer ver al público de hoy día aquella época vergonzosa. El autor presenta un tríptico literario que recuerda la intolerancia religiosa de un período traumático en la historia española. La crónica auténtica de aquella era de atrocidades y barbaridades sirve de fondo estético de un viaje de conciencia para todos que, en el nombre de la religión católica, como escribe Juan Pablo II en 1994 a los Cardinales¹, cometieron una violencia bárbara contra los que creen en otra cosa. *El hereje* es una narración que trasciende el tiempo y su protagonista sirve de guía para el lector.

Además, según Ramón Buckley, el Papa Juan Pablo II se equivocó durante su visita a la Pontificia de Salamanca en 1982. El Papa reveló una actualización de la declaración del Papa Juan XXIII. Proclamó que el Concilio Vaticano II consistió solamente en pedir perdón por los errores del pasado contra los luteranos. Buckley declara que Juan XXIII quería más: un «acercamiento a los hermanos separados». El Pontífice pidió que los católicos y los protestantes iniciaron a caminar por la misma calle de la fe para tener un final en que todos cristianos se reúnen bajo el techo de la misma Iglesia (Buckley, 2012: 197-199).

La narración, *El hereje*, es un texto un poco complicado porque la narración inicia *in medias res*, y de repente, la anécdota, del segundo capítulo hasta el último, es de cronología lineal, explicando la vida matrimonial de sus padres aún antes de la concepción, hasta el final del protagonista, Cipriano Salcedo. Cipriano nace en Valladolid el mismo año, 1517, en que Martín Lutero fijó sus noventa y cinco tesis contra la iglesia católica en Alemania. La madre de Cipriano muere con su nacimiento y básicamente, aunque tiene padre, queda huérfano por la falta de su amor. El padre no quiere saber nada del hijo y evita todo contacto sentimental con él. La única persona con quien tiene una relación afectuosa es su nodriza, Minervina. Pasó los años de su juventud en el estudio y una comunidad religiosa, un lugar desolado para pobres y huérfanos, que no lo era él. Fue un ámbito donde su padre lo metió por no querer gastar el dinero y para castigarle por el fallecimiento de la madre. Aquella educación, aparte de enseñarlo la fe católica, le introdujo a la filosofía de Erasmo, el sacerdote que quería modernizar la Iglesia proponiendo los procedimientos humanísticos, métodos que tuvieron un impacto fuerte en el movimiento luterano. Cipriano llega a ser, años después de la muerte

¹ «¿Cómo callar tantas formas de violencia perpetradas también en nombre de la fe? Guerras de religión, tribunales de la Inquisición y otras formas de violación de los derechos de las personas... Es preciso que la Iglesia, de acuerdo con el Concilio Vaticano II, revise por propia iniciativa los aspectos oscuros de su historia, valorandolos a la luz de los principios del Evangelio» (Delibes, 1998: 13).

del padre, negociante próspero con el deseo de ser hidalgo y de encontrar a Minervina, echada del trabajo años antes por su relación sexual con el protagonista. Se casa con una pastora, mujer vulgar, grande, y muy fuerte. La relación, al principio, parece ser un éxito, pero al fin y al cabo es un fracaso. La pareja no tiene hijos y parece que sea la razón por la que ella se vuelve loca. Ella recibe un tratamiento brusco para su padecimiento psicológico y muere en un sanatorio. Durante este período, Cipriano conoce a varias personas que siguen, secretamente, la fe protestante, un movimiento religioso que penetra silenciosamente el país por ser una revolución en contra del Santo Oficio. Siete meses después de un viaje a Alemania para comprar libros prohibidos del luteranismo, es víctima de la Inquisición y un año más tarde, sin arrepentimiento dogmático y sin denunciar a nadie, Cipriano muere en un auto de fe.

Estructuralmente, la novela es tradicional. Después de la introducción de la narrativa que se coloca temporalmente siete meses antes de la última unidad del libro, hay tres segmentos divididos en libros principales. El primer libro, *Los primeros años*, consiste en seis capítulos y tiene que ver con los problemas de los padres a concebir un niño y la subsiguiente muerte de la madre poco después de nacer el hijo. Este acontecimiento produce el odio profundo del padre hacia su heredero. El único contacto familiar y cariñoso es con su nodriza, Minervina. Inicia una relación sexual entre los dos cuando viven con los tíos, después del fallecimiento del padre, y cuando se enteran del amorío entre los dos, la echan a ella de casa y del trabajo. El segundo libro, *La herejía*, consiste en siete capítulos. En estos, como quería Cipriano, había tres proyectos de su vida de adulto: encontrar a Minervina; alcanzar un prestigio social; y elevar su posición económica a los grandes comerciantes. Consiguió las últimas dos, pero no podía encontrar a Minervina. Se casó con una mujer rural, labradora, y esa termina demente por no concebir un hijo. Se convirtió al luteranismo asistiendo a reuniones clandestinas. El tercer libro, *El auto de fe*, contiene tres capítulos y sucede siete meses después de la vuelta del protagonista de Alemania, acontecimiento que ocurre en la introducción, *El preludeo*. Esta parte sucede en la primavera de 1558 y llega a explicar mejor la historia del protagonista que el lector percibe en el preludeo. Este tercer libro de la narrativa muestra la fuerza del Santo Oficio y el deseo de la Iglesia a mantener, vigorosamente, la religión católica sin permitir otras posibilidades penetrar la península. Esta unidad, con el título apropiado del *Auto de fe*, indica el horrible destino dantesco de los luteranos en España. Los presos, antes de presentarse delante del juzgado, son víctimas del físico y vigoroso odio y fervor del público y, mientras esperan la decisión de la corte, el sistema y los guardias cárceles les abusan con la tortura.

La narrativa parece cubrir, temporalmente, casi un período de dos años, empezando en octubre 1557 y terminando en mayo 1559. Sin embargo, a través de un *flashback* que cubre toda la cronología de la narrativa, el lector sabe toda la historia de la familia Salcedo, iniciando con las preparativas prescritas por el médico que los padres hicieron para tener un hijo. Cipriano y su mujer sufren del mismo

problema y aunque siguen unas preparativas por otro médico distinto a sus padres, ni ellos ni el método producen los resultados positivos.

Textualmente, hay elementos y temas literarios en esta última novela del autor que reverberan a través toda la creación artística de Delibes, empezando con su primer texto, *La sombra del ciprés es alargada*, y pasando por casi todas sus narraciones incorporándose, también, en esta. Los componentes temáticos, como la orfandad, la figura del padre autoritario e intransigente, la vida rural contra la urbana, y la muerte aparecen en esta obra tanto como en las anteriores del autor. Marisa Sotelo Vázquez, en su ensayo *El Hereje: Testamento literario e ideológico de Miguel Delibes* anota que hay una senda literaria que extiende por toda la obra del escritor, terminando con este texto. Sotelo Vázquez (2015: 37-60) hace ver la relación textual y temática entre esta última narrativa del autor y las otras de Delibes iniciando aún con su primera, *La sombra del ciprés es alargada*.

Aunque el *Preludio* parezca iniciar la narrativa *in media res*, actualmente sirve para crear un marco artístico e histórico de la novela. En este cuadro el lector percibe que hay una dualidad estilística que aparece desde este principio hasta el final del texto. Esta característica emerge para indicar el dilema sociocultural y piadoso que nace entre los católicos y los luteranos en el país. El autor echa una luz, un foco, sobre la diferencia entre estos dos orbes religiosos para hacernos ver el período tan tenebroso con todas sus atrocidades bárbaras en la historia española.

Además, la brutalidad que los poderes españoles y la iglesia impusieron sobre la gente que querían explorar otro camino que el establecido catolicismo, vierte luz sobre los obstáculos del período. El lector está delante de la confrontación auténtica entre dos religiones cristianas: el catolicismo ortodoxo y el luteranismo heterodoxo. La obra muestra la intolerancia de los católicos hacia los luteranos, dos religiones que se manifestaron a ser polos opuestos del cristianismo. Los católicos ven la justificación como un proceso que depende de la gracia. Es, según ellos, la absolución emancipadora, y los luteranos ven la salvación solo por la fe, por la gracia, y solo por Cristo. Para los católicos, el purgatorio existe; es la antesala del trayecto espiritual. El purgatorio, sin embargo, no existe para los luteranos. No hay antesala y no hay salvación después de la muerte. Asimismo, los luteranos no creen que el oficio del papado tenga autoridad divina; así que tampoco creen que los cristianos deban someterse a la autoridad del Papa para ser verdaderos miembros de la iglesia visible.

La presencia de los luteranos en España no fue tan fuerte como en otros países europeos. No había un vínculo fuerte en la península ni tampoco se afianzaron jamás totalmente en el reino. Sin embargo, en 1588, el período cronológico de esta novela, aparecieron grupos luteranos en Valladolid y Sevilla. Estos grupos, por la mayor parte, consistieron en gente religiosa, como la familia Cazalla. Había también Francisco de Vivero y aún la madre de Cazalla que, como en la novela, le exhumaron el cuerpo y lo quemaron en la hoguera. Los creyentes, como el protagonista de la novela, sabían algo de la ideología acogedora y la ética liberal de Erasmo. La mayoría de esos seguidores, como sucede también en esta novela, se reunieron

clandestinamente para eludir problemas peligrosos con el Santo Oficio. Estos dilemas constituían una amenaza mortal que terminó con el tristemente famoso auto de fe.

La primera clara indicación de la dualidad de estos dos lados opuestos penetra la narración en la introducción de la novela con la presencia de un barco que lleva al protagonista de Alemania a España con los libros prohibidos del Santo Oficio. El buque tiene una doble matrícula, dos nombres, uno para desembarcar en Alemania y otro para España: el Hamburg y el Dante Alighieri. El conflicto religioso entre los católicos y los luteranos de España del siglo XVI emerge a través de estos dos nombres. Hamburg es una ciudad protestante desde 1529, doce años después de la publicación de las noventa y cinco tesis de Martín Lutero; y Dante Alighieri, el poeta clásico medieval y viajero órfico por excelencia de Italia, fue socio del grupo político de los Güelfos de Florencia a los fines del siglo XIII y los principios del XIV.

Además, durante aquel período histórico del gran poeta, el partido Güelfo dividió en dos: los blancos y los negros. Políticamente, los negros soportaron al Papa, mientras los blancos opusieron la influencia pontificia. Dante perteneció a los blancos. De manera análoga y, definitivamente, irónica, los luteranos, como los güelfos blancos, también opusieron la influencia pontificia, pero con respecto a las normas de la fe. Ellos no aceptaron la autoridad del Papa y preferían seguir un camino más abierto del cristianismo.

En el *Preludio* de la narración, con los libros prohibidos por la Inquisición, los protestantes se subdividen ahora aún más en dos grupos particulares: los luteranos, por un lado, y los calvinistas por otro. Según uno de los pasajeros, Isidoro Tellería, Lutero creó una Iglesia en el aire mientras Calvino fue más práctico organizando una verdadera teocracia. Calvino hizo de Ginebra, según aquel viajero, una ciudad-iglesia². Estos dos ramos del protestantismo producen un camino binario de la fe y aunque tienen algunas semejanzas, diferencian en el papel que el Todopoderoso tiene hacia la gracia de la salvación: los luteranos creen que todos que creen en Jesucristo recibe la salvación mientras los calvinistas ponen el énfasis en la idea de la predestinación. Al mismo tiempo, los católicos y los luteranos se diferencian también con el concepto de la salvación.

Aquella dicotomía del texto que aparece en *El Preludio* surge, temporalmente, años antes de aquella travesía, aunque a veces en forma sombreada y variada, con la aparición del debate ideológico que sucede en el colegio religioso de Cipriano entre los sacerdotes y, por consiguiente, los estudiantes. En aquel lugar, había un conflicto entre los erasmistas, creación de un sacerdote católico cuya teoría sirve de base filosófica para los luteranos, y los católicos tradicionales, los antierasmistas, que no ven otra posibilidad que la suya. Aquel colegio católico, de tal modo, se dividía en dos facciones políticas. La controversia entre los estudiantes jamás

² «—La fe sola no basta —dijo—. Debe ser servida. En este aspecto discrepo de Lutero. El calvinismo tiene espíritu misionero, algo que le falta al luteranismo y crea un concepto de Iglesia un tanto exasperado y radical...» y añade, «Calvino organiza una verdadera teocracia, el gobierno de Dios» (Delibes, 1998: 31-33).

terminó bien y siempre había una lucha física al final. Los estudiantes no sabían nada de esta nueva filosofía que causó problemas dentro del monasterio. Ellos se pusieron al lado del sacerdote que preferían por razones personales. Cipriano peleó por el lado de Erasmo. Erasmo buscó una manera para incorporar las ideas ortodoxas de la Iglesia con los conceptos liberales del tiempo. Esta discusión, años más tarde, se manifiesta de nuevo, en forma diversa, en el barco que lleva Cipriano de Alemania a España. El camino binario de la novela continúa a través de toda la narración. Pero, ahora, se extiende a la vida social, económica, y política del período histórico.

La selección del nombre del barco, el Dante Alighieri, no es arbitraria a esta obra de Delibes. El aspecto etéreo de elementos dantescos tampoco es una extrañeza a la obra de este escritor³. Aparece en tales novelas como *La sombra del ciprés es alargada*, *La hoja roja*, y los tres *Diarios*. Dentro de esta novela, *El hereje* hay componentes marcados que sugieren la composición de Dante y es dentro de la especificidad del asunto en que estos impregnan la obra. La primera indicación concreta del impacto del gran poeta ocurre en el *Preludio* y es su obra maestra, *La divina comedia*, que vierte la luz. El nombre del barco que transporta el protagonista con los libros prohibidos del mundo luterano al aquello católico es el Dante Alighieri. Este nombre es para el caminante transmundano que corre de los horrores del Infierno a la gloria del Paraíso. El infierno del gran poeta es un mundo en que la agitación religiosa, política, social, y económica causan la inquietud en el mundo de aquel entonces del florentino, un mundo que parecía romperse. Todos estos aspectos también transcurren en esta obra de Delibes.

España, apenas cincuenta años antes de la cronología de esta novela, hizo la inquisición contra los judíos y después contra los moros, echando fuera del país o matando a los que no se fueron o se convirtieron, dos tercios de su población.

³ Véase, por ejemplo, mis siguientes ensayos:

- POSTMAN, S. L. (1999-2000): «La donna angelicata en *Diario de un cazador* de Miguel Delibes», *NEMLA Italian Studies*, xxiii-xxiv, pp. 147-170.
- POSTMAN, S. L. (1989a): «El mundo sagrado de *El camino* de Miguel Delibes», *Analecta Malacitana*, xii, 2, pp. 65-74.
- POSTMAN, S. L. (1997): «Reverberaciones literarias en *La hoja roja* de Miguel Delibes», *Analecta Malacitana*, xx, 2, pp. 591-602.
- POSTMAN, S. L. (1996a): «Un destello repentino en *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes», *Spagna contemporanea*, 10, pp. 55-63.
- POSTMAN, S. L. (1996b): «El imperfecto y el pretérito en *El camino* de Miguel Delibes», *Annali Istituto Universitario Orientale*, xxxviii, 1, pp. 163-171.
- POSTMAN, S. L. (1989b): «Jane, la mujer providencial de Pedro en *La sombra del ciprés es alargada*», *Epos*, 5, pp. 237-244.
- POSTMAN, S. L. (2010): «Un camino fuera de las tinieblas en *Las Ratas*», en M. P. Celma Valero y J. R. González (eds.), *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid, pp. 99-111.
- POSTMAN, S. L. (2011): «La ignorancia no es la felicidad: *Las guerras de nuestros antepasados* de Miguel Delibes», *Letras de Deusto*, 41, 132, pp. 213-238.

Delibes, para hacer ver y recordar la historia brutal y bestial de la península, sitúa la fábrica de este joven negociante en el área industrial de la Judería, territorio que podría aludir, como un susurro reverberante, al lector la historia bárbara de los católicos hacia los judíos y los moros. Además, podría, también, sugerir que la familia del protagonista explotó de la desgracia que sucedió a los judíos consiguiendo y, de tal modo, usufructuando un edificio que era de otros y no, originalmente, de ellos. De estas personas que les perseguían, los católicos de la península aprovecharon de su orbe económico que de tal manera su mundo político y social también avanzó.

Por otro lado, podría, también, insinuar que los antepasados de Cipriano no fueron originalmente cristianos y como consecuencia, no es viejo cristiano como él quiere aprobar sino uno con raíces hebraicas o moras. Es durante estos años que Cipriano, ya adulto y abogado, quiere establecerse un hidalgo. Para poder tener el título de hidalgo junto con el de abogado, Cipriano tiene que aprobar la pureza de sangre, siete generaciones familiares de ser católico. En el pueblo de Pedrosa hay treinta y siete vecinos de treinta y nueve que afirman la historia ascendiente de Cipriano de ser viejo cristiano. Sin embargo, dos familias de la zona no querían afirmar aquella historia y eso podría advertir la falta de sangre pura ancestral. Al mismo tiempo, podría sugerir que pertenece a uno de los grupos acosados y sucios de la península, según la Iglesia católica española.

Pero de manera diferente al florentino, en una presentación literaria de un universo espejo, Cipriano va a viajar del paraíso religioso liberal de la Alemania para viajar al infierno intolerante de la España de la época. Cipriano, en el prelude de la narrativa, ya no se considera a sí mismo católico sino luterano y, por consiguiente, conforme con la iglesia católica del momento, es traidor de la religión. Dante afirma, doscientos años antes, que los conspiradores desleales como Judas, Bruto, y Casio pertenecen al último círculo del infierno (*Inferno*, xxxiv: 61-67). Estos son los traidores, los infieles, y Dante los pusieron en el centro del Infierno, atrapados en las fauces de Lucifer. Son, según el florentino, los peores pecadores del averno. Cipriano, desde el punto de vista de la Iglesia católica es un Judas de la fe y por consiguiente, debería permanecer, como sugiere Dante, en el abismo más profundo y lóbrego del infierno.

Además, en la obra de Dante, los judíos no pertenecen ni aparecen en el *Inferno*. Según la obra del florentino, la mitad de las almas en paraíso son los judíos de las épocas antes de Jesús Cristo. El nombre de este último círculo del *Inferno* es Giudecca. Allan Mendelbaum (1982: 394) y Charles S. Singleton (1989: 640) anotan que el nombre Giudecca no viene de la religión de los judíos, sino es una variación del nombre del traidor más notable: Judas Iscariote. Sin embargo, en una traducción española de esta obra maestra, Ángel Crespo dio el nombre de Judea a esta zona del *Inferno* (Alighieri, 1990: 189), el nombre de la tierra natal de Judas⁴.

⁴ La traducción de D. M. Aranda y Sanjuan (Ediciones Selectas, Mexico D. F.) que sale años antes (1921) de la de Crespo usa la palabra *Judesca*, más parecida a la versión italiana.

La introducción de esta narración es la primera manifestación, aún ligera, de la odisea maléfica de este protagonista y hace ver la importancia, y el papel de la religión en la vida de los españoles. El dogma católico domina todos aspectos de la vida, y la gente que no sigue la senda de esa fe, son los transgresores más severos de ella.

Al emprender la novela, el episodio en que el protagonista cruza el mar hacia España hace pensar al buen lector en el inicio del viaje órfico que hizo el florentino atravesando el río Aqueronte. Dante nos informa que durante aquel itinerario complejo está a los mediados de la vida (*Inferno*, I: 1-3), pero el protagonista de esta novela delibeana, Cipriano, no lo es. El viajero clásico tenía unos treinta y cinco años al iniciar su viaje⁵, una odisea transcendental que dura una semana, la Semana Santa de 1300. Sin embargo, el personaje de Cipriano tiene cuarenta y dos años y su periplo secular extiende más de un año y termina a los finales del mes de mayo, un mes después de la Pascua de 1559. Dante pasa del infierno para llegar, al fin y al cabo, al cielo con la ayuda de su guía que le mandó Beatriz, su *donna angelicata*. Desgraciadamente, Cipriano, al contrario de Dante, no llega al paraíso sino a las llamas del infierno. Al final del texto delibeano el lector atestigua que este protagonista no es al punto centro de su existencia como el poeta florentino, sino al final. Pero en cuanto Dante debería cruzar el río Aqueronte para iniciar su viaje fuera del averno horroroso, Cipriano lo va a pasar para iniciar su viaje por el infierno religioso, político, y social de la España de la era, un trayecto sin salida y la posibilidad de poder entrar en un paraíso terreno.

Al abrir su obra maestra e iniciar su trayecto fuera del infierno, Dante, por necesidad, tiene que superar el río Aqueronte, el primer río de los tres para escapar el mundo diabólico en que se halla, y seguir adelante hacia paraíso. Al llegar a este punto de su excursión, Dante se encuentra con Carón, el baquero infernal de los paganos:

Ed ecco verso noi venir per nave
Un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: “Guai a voi, anime prave!
Non isperate mai veder lo cielo:
i’ vegno per menarvi a l’altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e ‘n gelo

(*Inferno*, III: 82-87).

La odisea de Cipriano emprende con la apariencia del Helmut Berger, el barquero que lleva el protagonista del mundo luterano (Alemania) al católico (España). En una manera parecida, en cuanto Carón anuncia que las almas del infierno jamás verán el cielo y no pueden salir en absoluto de ello, Cipriano, como los espíritus del infierno, tampoco puede fugar del mundo órfico en que se encuentra. El

⁵ En el *Convivio*, Dante fija el punto medio de la vida de un hombre basándose en los versos bíblicos del salmo 89:10 que establece que la vida de un ser humano es setenta años.

infierno en que Cipriano entra es el mundo cultural religioso de la España del siglo XVI y el odio arraigado del trono y el público hacia los luteranos.

Para poder hacer su salida del abismo del infierno, Beatriz, la *donna angelicata* del florentino, mandó un guía, Virgilio, para ayudarle al peregrino en su aventura fuera del averno. Desgraciadamente no hay nadie que pueda aconsejar a Cipriano. Ni su padre ni su tío tiene una relación confidencial con el joven ni tampoco él con ellos. Cipriano tiene aún menos confianza en la gente religiosa con quien estudia y vive. Aquellas personas, básicamente, solo dicen homilías sin consejos específicos ni concretos y siguen una senda muy estrecha de la fe. Para aquel vallisoletano perdido en la profundidad del tormento, una salida fuera es imposible y lo penetra aún más durante su itinerario. Su viaje infernal inicia con su llegada a España de Alemania, después de una noche al mar. Por la mañana, con la aparición de la costa y la luz del nuevo día, después de una larga y oscura noche sin dormir, el protagonista ve a su criado esperándole con los caballos para poder seguir adelante en su viaje. Ya, con el permiso del capitán, ese puede hacerse cargo del equipaje y los libros prohibidos. Sin embargo, con la falta de un cicerón apropiado para dirigirle en su éxodo de aquel orbe diabólico, el protagonista no puede distinguir el camino correcto. De tal modo, Cipriano no tendrá la posibilidad de huir de aquel tormento tenebroso y caminará, ciegamente, buscando una luz para una fuga ejecutable. Pero, la odisea que Cipriano va a entablar es a través del mundo infernal de España, un país que no permite otra fe que la católica y condena a todas las otras. El futuro de este peregrino es ya decisivo: hundirse en el fango del infierno sin poder jamás escapar.

Además, según la *Divina comedia* el río Aqueronte es el lugar en que Dante y Virgilio oyen los indeterminable y eterno lamentos y gemidos de la gente que permanece en el río. Virgilio explica que aquella muchedumbre tan angustiada la conforman las personas cobardes en la vida, las que vivían sin elogios y sin desgracia, y como tal, destinada a vivir en tormento perpetuo. Los sonidos que oyen los dos viajeros clásicos son de la multitud que niega hablar en contra de la deprecación y la inmoralidad de la época insistiendo quedarse distante de todo conflicto para excluir cualquier salvajismo que se acerque (*Inferno*, III: 34-36). De manera parecida el tío paterno de Cipriano, Ignacio, será como sugiere Dante, uno de los condenados a la tortura infinita del infierno por no haber dicho nada en contra de la perversión ni la indignidad del período. Un día antes del auto de fe de su sobrino, el tío vino a verle. La conversación entre ellos no tenía nada que ver con su conversión religiosa ni su inminente muerte, sino de cosas rutinarias y diarias:

Le habló como si conversaran en su casa, como si nada hubiera cambiado desde la última vez que se vieron (Delibes, 1998: 431).

Este pariente, ya presidente de la Chancillería y con la autoridad de poder hacer algo no solamente para su sobrino sino para el público en general, no dijo ni hizo nada para salvar su vida ni cambiar el rumbo de la realidad intolerante del país.

Además, aunque el tío Ignacio, hermano del padre de Cipriano, no es tan cruel ni egoísta como el padre, es, igualmente, indiferente al problema del sobrino en cuanto no le disturba socioeconómico y políticamente. No ayuda ni protesta el comportamiento del gobierno ante los condenados. El tío, como los reos en el río Aqueronte, se preocupó más para protegerse a sí mismo que defender al otro. Se quedó mudo al odio y el fanatismo religioso de la época. Este no quería arriesgar su existencia propia ni su posición social en la ciudad y, por consiguiente y como resultado de no hacer nada, el pariente tenía que morir.

Los españoles de aquella época preferían aprovechar de la crueldad de la era. De igual manera, los católicos de la península cogieron la tierra y el dinero de los judíos perseguidos mientras les torturaron y mataron. Luego hicieron igual con los moros y al fin, a los luteranos. Nadie dijo nada en contra de aquella bestialidad horrorosa; se comportaron de manera opuesta de aquellos en el río Aqueronte del gran viajero. Aquellos dantescos se lamentaron y esos delibeanos se celebraron.

Unos días antes de su pena capital, un ayudante del carcelero describió al protagonista de la transformación de la Plaza Mayor en Valladolid en preparación para el auto de fe. Según su descripción, la plaza era un enorme circo de madera con más de 2000 asientos. Los precios para tales puestos fueron entre diez y veinte reales. Este comportamiento salvaje de los españoles durante la Inquisición es, como alude el asistente, un recuerdo de la brutalidad monstruosa del circo salvaje del imperio romano de la antigüedad.

Aquel tristemente célebre circo empezó como una celebración religiosa en el período precristiano. Sin embargo, con el paso de los años los poderes romanos, la aristocracia potente, querían esconder al público el desastre estado social y económico. Ellos reconocieron la fuerza espectacular del circo para disimular aquellos problemas socioeconómicos. Fue un método político para permitir, con sutileza y perspicacia, que la población reflexionara y considerara otras cosas además de su pobreza y su posición social.

En forma análoga de la era romana los españoles realizaron los autos de fe. Estos autos de fe hacen recordar al lector el circo romano de hace más de mil años. Los romanos querían ocultar la situación socioeconómica del momento a la gente miserable mientras los españoles querían explotarla para quitar todo de los judíos y los moros para aprovechar de su desgracia. En los dos casos, la gente pobre celebró la adversidad y el infortunio brutales de otras personas para sentirse mejor y no aceptar los propios defectos de la era, y al mismo tiempo los poderes políticos podían esconder una situación socioeconómica onerosa del pópulo.

El *Dolce Stil Nuovo*, estilo creativo que siguió Dante, propone que el poeta manifiesta su mujer como la *lucente stella*, la estrella luciente de su vida; una mujer que es tan hermosa y tan buena que inspira al hombre a un nivel más elevado. Es, como explica Maurice Valency, un lazo con el paraíso y tiene un significado cósmico. Su función es mover el alma del hombre (Valency, 1958: 233). Para el poeta florentino, su *donna angelicata* es Beatriz.

De manera divergente en esta obra, las dos mujeres de importancia en la vida de Cipriano, Minervina y Teodomira, no son la *lucente stella* de su vida. Estas dos son de la clase baja y no tienen ni educación formal ni cultura. Las dos mujeres no le infunden al protagonista un deseo de llegar a un nivel más elevado, sino que le aspiran solamente un sentimiento carnal.

Aunque Minervina es su primer amor y lleva una importancia en la vida del protagonista por ser su primero, es una relación prohibida; tiene un enlace sexual cuando el chico tiene catorce años. Además, Minervina que era su nodriza, tiene quince años más que el niño y pertenece a la clase baja sin educación formal. Ella no le inspira llegar a un estado más alto.

Durante los años primarios de Cipriano, Minervina le dio una instrucción religiosa muy limitada. Le enseñó la creencia católica basándose en el Sínodo de Alcalá de Henares de 1480, una formación educativa en que la escuela y la religión eran una misma cosa. Era una cultura al estilo *escuela catequesis* para enseñar a leer, escribir y cantar. Este tipo de formación dogmática inició originalmente para instruir a los conversos a la fe cristiana, pero a medida que la religión se institucionalizó la catequesis se utilizó para la enseñanza religiosa básica de los miembros bautizados cuando eran niños.

Teodomira, por su lado, es una mujer grande, fuerte y no delicada. No es culta ni tiene educación básica. Parece inspirar miedo en todos del Pedrosa, su lugar del nacimiento en el Páramo. Ella hace el trabajo de un hombre, no de una mujer, porque así la enseñó su padre. El padre, también sin educación formal, pasó los años formativos de su hija en América, haciendo su fortuna sin saber nada de ella por haberla dejado en España. Ya adulta, la hija trabaja en el campo de pastora y durante la estación temporal esquila a las ovejas mejor que todos los hombres de la zona. Es, según las descripciones clásicas de la *lucente stella*, el polo opuesto de aquella mujer idealizada y adorada.

Pero, aunque estas dos mujeres no son la *lucente stella* de su vida, su *donna angelicata*, hay una que, desde el comienzo y con su presentación física, podría haberlo sido: doña Ana Enríquez. Esta joven señora estimuló mucho al protagonista. Doña Ana, correligiosa luterana del personaje, vino de una familia noble, y es, según Cipriano, una mujer hermosa y buena. Además, este personaje se basa totalmente en la figura histórica de Ana Enríquez, hija actual de los marqueses de Alcañices. Al inicio, le condenaron a que saliese de su cadalso con vela y sambenito. Pero al final, la chica de unos veinte y tres años mostró remordimiento y la dejaron libre. Sin embargo, la Doña Ana de la novela parece solamente animarle a Cipriano un deseo imaginario, una fantasía de algo mucho más personal, más íntima. Ella no le inspira a caminar hacia una alta elevación espiritual que, según Maurice Valency, es la función de la *donna angelicata* (1958: 233), ni tampoco le infunde con el deseo de arrepentirse.

El protagonista y Doña Ana llegan a ser víctimas del Santo Oficio, pero le condenó solamente a Cipriano a morir y no a ella porque es joven, hermosa y se arrepintió. Cuando ella trató de convencerle a confesar para salvarse la vida, igual a Minervina

que apareció al final de su vida para rescatarle el alma, Cipriano se lo negó y no hizo nada. Jamás se expió ni señaló a otros que la iglesia creyó de ser desleales; se quedó mudo. El comportamiento y la actitud del protagonista delante el tribunal del Santo Oficio hace recordar a una persona actual de aquella época: Antonio Herreruero, un abogado cualificado de Toro, que se negó a reconocer sus errores y murió en la hoguera a causa de su obstinación (Pérez, 2005: 70).

Valladolid, para el protagonista, se transformó en una zona malévola y moribunda, una descripción física que evoca en el lector la imagen de la antigua ciudad de Dite que aparece en la odisea de Dante. Después de haber atravesado el río Aqueronte, Dante y Virgilio siguieron la ruta que los llevó a la ciudad de Dite, la ciudad infernal que formaba el sexto círculo del Infierno y los círculos inferiores abajo arriba, y nombrado, obviamente por el dios romano, Dite. Según la mitología romana, Dite fue un dios del universo subterráneo. Era despiadado e inexorable, pero justo. Aunque era un dios terrible, no era malvado. Además, dentro de este círculo, según el poeta, están los herejes y los paganos que sepultaron en las tumbas de fuego. Para poder huir del infierno, era necesario para los dos viajeros de la *Divina comedia* descender todos los niveles del averno para, al fin y al cabo, ascender hacia el paraíso.

En una variación del poema en que el poeta entra libremente en aquella ciudad malvada y sale igualmente libre, Cipriano estaba tratando de escapar la ciudad de Valladolid para evitar las penas calamitosas del Santo Oficio. El florentino tuvo que pasar por las puertas de Dite para poder andar hacia adelante y hacia su destinación del paraíso sin temor de repercusiones y de peligro. Cipriano, por su parte, trató de fugar del infierno religioso de la ciudad, pero al huir llegó preso y le llevaron al centro de la urbe perversa. Al protagonista le arrastraron y entró, de nuevo, en la ciudad condenada, con las manos y los pies encadenados.

Asimismo, Valladolid, durante la edad romana, era arquitectónicamente una ciudad como la dantesca de Dite, un lugar con tres murallas. El protagonista de *El hereje* no podía pasar totalmente por las puertas de su Dite para seguir adelante y escapar el infierno de su mundo actual. No podía encontrar una senda fuera del Averno para llevarle hacia el Paraíso y tampoco tuvo un guía para hacerle ver la vía inevitable. Aquellas puertas de la ciudad le encerraron dentro del orbe agonizante de la era para confrontar su final ignominiosa, una conclusión brutal que le transportó al auto de fe.

Las hogueras de los autos de fe quemaron vivos a los acusados que los tribunales hallaron culpables de la herejía. Parecía darle al cielo un color rojizo debido a las muchas hogueras, que es como el color del interior del infierno. Durante el viaje hacia el capital, cada pueblo en el trayecto encendió una pira más grande que la anterior⁶. Las llamas de las fogatas de los varios pueblos, abrasaron tanto al rojo

⁶ «A partir de Burgos, a medida que se iban aproximando a Valladolid, el recibimiento de los pueblos era cada vez más hostil. Grandes hogueras, como anticipo de su suerte, humeaban al atardecer en las parcelas segadas aprovechando las morenas y la paja de los rastrojos. Los campesinos mostraban una animosidad despiadada, les insultaban, les arrojaban hortalizas y huevos» (Delibes, 1998: 419).

vivo que el tono del ambiente corresponde a la descripción de aquel lugar endemoniado de Dante y así crearon las tumbas ardientes de las víctimas⁷.

El número tres, tan trascendental e importante al poeta florentino y al mundo medieval, también reverbera en esta novela delibeana, a veces en forma diversa. Morfológicamente, *El hereje* es una narrativa que consiste en tres unidades. La primera sección del libro contiene seis capítulos, un número que es el doble de la importante cantidad de tres. Al mismo tiempo, los seis capítulos divididos por la significativa cifra de tres, es dos, y así esta pequeña cantidad, de forma coincidente, corresponde con la línea binaria de la narración establecida en la introducción. La precisión matemática dentro de la narración sigue en la parte final de la narrativa. Esta sección consiste de tres capítulos. De la misma manera es de consideración aritmética que los padres del protagonista pasaron nueve años tratando de concebir un hijo. La raíz cuadrada de nueve es tres, número eminente del universo medieval. La repercusión del número tres también aparece cuando Cipriano llega a ser adulto. Cipriano tiene tres objetivos de su vida mayor: encontrar a Minervina, alcanzar una reputación social más alta, y elevar su posición financiera. Además, hay tres mujeres, desde su perspectiva, que tienen un impacto en su vida: la primera, Minervina, su nodriza y luego su primera amante; Teodolina, su mujer; y al final, había doña Ana, la fantasía de un porvenir imposible e inexistente. Delibes exhibe a través de la vida de su protagonista, tres etapas de la existencia: su niñez; su edad adulta; y su muerte horrorosa. Y por fin, la ciudad de Valladolid, la ciudad nativa del protagonista, durante la era antigua tenía tres murallas, igual a la ciudad dantesca de Dite, de tal modo, confirmando la influencia y el poder del número tres en esta novela.

El hereje de Miguel Delibes es un texto que transporta el lector a un pasado ignominioso en la historia de la península: la Inquisición. Este período de intolerancia religiosa es una que, desgraciadamente, dura mucho tiempo en el país y reverbera constantemente, por toda su historia. Aquel fanatismo religioso empieza con el rencor hacia los judíos, seguido por el hacia los moros, para llegar al momento auténtico de esta narrativa y el aborrecimiento contra los protestantes. Delibes no disculpa el reino de la era ni a los ciudadanos de su ciudad natal donde

7

Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo,
s'appressa la città c'ha nome Dite,
coi gravi cittadin, col grande stuolo».
E io: «Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite
fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno».
Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosseche vallan quella terra sconsolata:
le mura mi parean che ferro fosse

(*Inferno*, VIII: 64-75).

transcurre toda la acción de la novela. Tampoco busca justificaciones por las atrocidades del pasado; solo quiere llevar fuera de las tinieblas, a la luz del nuevo día, un capítulo de tal cronología sombría y deplorable. El autor, a través de imágenes artísticas que evocan *La divina comedia* de Dante Alighieri presenta un universo medieval en que todos pertenecen al abismo perverso de aquel entonces. El autor quiere apuntar un dedo acusatorio a todos los que participaban en aquel averno monstruoso, a la gente que hizo la vida peligrosa e imposible para todos los inocentes. El único error de ellos fue no practicar la fe católica sino seguir otra creencia. Miguel Delibes muestra claramente que el mundo fue oscuro y turbulento no por el mal que ocurre, que es suficiente, sino, también por las personas que no hicieron nada para impedir la tragedia humana.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D. (1990): *Divina comedia*, Planeta, Barcelona. Intr., trad. y notas de A. Crespo.
- BUCKLEY, R. (2012): *Miguel Delibes, Una conciencia para el nuevo siglo*, Destino, Barcelona.
- DELIBES, M. (1998): *El hereje*, Destino, Barcelona.
- MANDELBAUM, A. (1982): *The Divine Comedy of Dante Alighieri, Inferno, A verse translation*, Bantam Books, Toronto, New York, London, Sydney, Auckland.
- PÉREZ, J. (2005): *The Spanish Inquisition*, Yale University Press, New Haven & London. Trans. by J. Lloyd.
- SANTONJA, G. (2003): «Por la señal de la lengua (reflexiones sobre *El hereje*)», en M. P. Celma (ed.), *Miguel Delibes: Homenaje académico y literario*, Universidad de Valladolid.
- SINGLETON, C. S. (1989): *Dante Alighieri, The Divine Comedy, translated, with a commentary*, Princeton University Press, New Jersey.
- SOTELO VÁZQUEZ, M. (2015): «El hereje: testamento literario e ideológico de Miguel Delibes», en M. P. Celma Valero, M. J. Gómez del Castillo y C. Morán Rodríguez (eds.), *Actas del XLIX Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español, en Ávila (España), del 21 al 25 de julio de 2014*, pp. 37-60.
- VALENCY, M. (1958): *In Praise of Love*, The MacMillan Company, New York.

LA DÉCIMA DICE MÁS SOBRE CUBA: «del sueño a la poesía»¹

ANA MARÍA GONZÁLEZ MAFUD Y MARLEN A. DOMÍNGUEZ HERNÁNDEZ
Universidad de La Habana

Recepción: 8 de febrero de 2025 / Aceptación: 22 de abril de 2025

Resumen: El artículo estudia la importancia de la décima, en particular la espinela, como símbolo de identidad cubana y su evolución desde sus orígenes españoles hasta convertirse en una estrofa nacional. La décima ha sido vehículo de expresión para la cultura popular, la vida rural, el independentismo, la música y la crítica social cubana, mostrando su versatilidad tanto en lo oral como en lo escrito. El texto traza su historia desde el siglo XVII y resalta la capacidad de la décima para adaptarse, innovar y absorber influencias, integrando tradición y modernidad hasta la actualidad a través de autores destacados y movimientos culturales.

Palabras clave: Décima, Cuba, identidad, tradición oral, espinela.

Abstract: The article examines the importance of the décima, especially the espinela form, as a symbol of Cuban identity and its evolution from Spanish origins to its position as a national stanza. The décima has been a conduit for popular culture, rural life, independence sentiment, music, and Cuban social critique, revealing its versatility in both oral and written traditions. The piece traces its history from the 17th century and highlights

¹ Agradecemos a la Dra. María Belén Molina y al poeta Alexis Díaz Pimienta la invitación a Ana María González Marfud, una de las autoras, para participar en el curso de verano de la Universidad de Málaga «Vicente Espinel, patrimonio vivo (1624-2024): la décima, del Siglo de Oro al siglo XXI». Expresamos, igualmente, nuestra gratitud a las personas de la Fundación de la Universidad de Málaga que han estado coordinando el curso, en particular a Raquel Orozco.

how the *décima* adapts, innovates, and absorbs influences, blending tradition with modernity up to the present day, as seen in prominent authors and cultural movements.

Keywords: *Décima*, Cuba, identity, oral tradition, *espinela*.

En Cuba, la *décima* es hija de la *espinela*, de don Vicente; y ha sido testigo de una permanente renovación. En los versos más inusitados, por ejemplo, de José Lezama Lima, está ella en el humor circunvalado de la cubanía, ora de punta en botón, ora mambisa o recurrente crónica de la cotidianidad, entresija y voraz, del tiempo insular. Dice Lezama Lezama Lima (1966: s. p.):

Un collar tiene el cochino
calvo se queda el faisán,
con los molinos del vino
los titanes se hundirán.
Navaja de la tonsura
es el cero en la negrura
del relieve de la mar.
Naipes en la arenera,
fija la noche entera
La eternidad... y a fumar.

Y es que la *décima*, para los cubanos, más que una simple estrofa, es ícono. Es una manera de ser y un estado frente al tiempo; es un amuleto vitrólico como un Tahj Majal o la inmensidad del Sáhara; nos descubre y anima como un Leonardo y un Cid Campeador; y todo en un solo y voraz destello de esencias, raíces, misterios, oráculos y deidades nacionales. La *décima* es imán y gravitación, voz repentina y pesquisa escritural. Es oficio y naturaleza. Nunca se aprende completamente porque nace de la memoria donde habita el alibí, pero para aprehenderla, al menos hay que conocer algo de su devenir y sonoridades.

La historia contada de la *décima* es la de esa estrofa encriptada de diez versos octosílabos de arte menor, en su forma más canónica de rima consonante, con alternancias *ab ba ac cd dc*; la estrofa que viajó de Andalucía a Canarias, de Canarias a América, donde se convierte en avalancha. El siglo XVIII marca su plena expansión en América como estrofa de innumerables resonancias y usos. Ahora bien, cuándo y cómo la *décima* andaluza y canaria se aplanó² con formas lingüísticas cubanas, para proclamarse al fin «estrofa nacional cubana» es algo que merece atención.

El acta de bautismo, bastante anterior a su eclosión, se coloca en el dichoso motete de 1604, que se atribuye —como no podría ser de otra manera— a un canario, a Silvestre de Balboa y que habría tenido lugar en acción de gracias en la

² Adaptarse o hacerse al modo de vida canarios.

iglesia de Bayamo, para dar la bienvenida al obispo fray Juan de las Cabezas Altamirano, después de su aventura de secuestros y piratas:

La divina omnipotencia,
para regalar al justo,
le suele dar un disgusto,
para probar su paciencia.
Del prelado la inocencia,
el cielo nos demostró,
y don Gilberto pagó,
su tiranía y violencia,
Ay, Dios, y qué gran bondad,
La divina omnipotencia...

(Silvestre de Balboa, 1608: s. p.).

Así que, en sus inicios, más allá de los modelos literarios españoles, la décima se apunta como una especie de crónica de la vida, con todos sus anclajes epocales y su cotidianidad, pero especialmente es recibida y acogida, por el hombre de campo cubano, muchos canarios de origen, para dar regocijo y espíritu a su difícil situación vital.

Si revisamos el *Parnaso cubano*, antología de López Prieto (1881), ya Antonio Bachiller y Morales, uno de nuestros más preclaros hombres de letras, había generalizado que a la altura de finales del siglo XVIII «las décimas son el metro popular de Cuba» y su vínculo con el hombre de pueblo, con sus festejos y acontecimientos comunes y con la improvisación, relacionada, además, con la música. Tal elección la fundamenta Bachiller por su fácil adecuación para todos los registros y la conveniencia de la rima consonante para la musicalidad, andaluza e indígena de origen —decía él—, también subsahariana, —diríamos nosotros—. Se hace evidente, como en el motete de marras, el valor de reservorio testimonial e histórico de la décima.

Una rareza en el *Parnaso...* es la presencia de una mujer, que, medio en broma, medio en serio, proclama su condición de costilla y de acompañante, por lo que debe honrar al varón y concluye:

De mi carácter lo puro,
y creo queda seguro,
que es seguro lo estampado,
ordena, que tu mandado,
sabrás cumplir con primor,
la que disfruta el honor,
aunque aldeana infeliz,
de estar a tus plantas, Ruiz,
firmada: Juana Pastor (1815).

En este ejemplo que ya asoma el perfil de la controversia que acompañará a la décima en el campo cubano.

Por sus temas, vinculados a la cubanidad, al naciente sentimiento independentista y a una reivindicación de lo indígena real o imaginado, así como por el propio carácter novelesco de su vida, Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, apodado El Cucalambé³, aun con sus rimas a veces incorrectas, se convirtió en el modelo de la décima cubana:

Yo soy Hatuey, indio libre,
sobre tu tierra bendita,
como el caguayo que habita,
debajo del ajengibre,
deja que de nuevo vibre,
me voy allá entre mi grey,
que resuene en mi batey,
el dulce son de mi guamo,
y acudan a mi reclamo,
y sepan que aún vive Hatuey.

La aparición de la figura de los pies forzados —o último octosílabo obligatorio— se vincula con Plácido⁴ (Gabriel de la Concepción Valdés), a quien le pidieron una décima con el difícil pie forzado «la campanilla de qué» y surgió una improvisación que muestra, en una mezcla que se hará común, la viveza del hombre de pueblo, las influencias de ciertos estudios y modelos y la provisión de voces que esas mentes lograban retener y enlazar para crear un sentido trascendiera lo rutinario:

Un cáliz y una patena,
y una campanilla quiero,
y espero, señor platero,
que han de ser cosa muy buena.
Por el pago no os dé pena,
que yo lo satisfaré;
los primeros que nombré
han de ser de oro muy fino,
y ahora no determino
la campanilla de qué.

Por otra parte, la décima apareció entre los mambises como refiere Manuel de la Cruz (cf. Martí, 2011: 232), cuyo libro *Los poetas de la guerra*, José Martí prologa amorosamente: Martí glosa los textos mambises como la historia del regreso a la casa, del abuelo de Benjamín Guerra, cuando lo dejaron al fin libre los españoles. Martí relata el hecho:

³ Sobre el significado de este nombre, apuestas conservadoras lo adjudican a ‘cierto baile de negros’, mientras otras más sabrosas lo relacionan con un uso dominicano de dos palabras: *cuca+lambe(r)*, con evidente contenido erótico y jocoso.

⁴ Conocido a veces más por su vida trágica que por su obra literaria.

[...] de la puerta del rancho salía a poco la familia entera, con los hijos alrededor de la abuelita, y el sol sobre el grupo, y en las manos de la abuela la bandera cubana: el viejo, al verla, se quitó el sombrero, se mesó la barba blanca, y rompió en una décima, mala y sublime, que empezaba así: Esa bandera adorada / que llena mi corazón / de placer, satisfacción, / al verla en tu mano amada. . .

De ahí podríamos derivar que las emociones más espontáneas y auténticas en la guerra se exponían en décimas. Porque en ellas están amalgamados la escuela de El Cucalambé y Plácido; los modelos cultos; las voces cubanas; la herencia indígena que se reivindica en la alborada del sentimiento nacional; el campo y hasta con las estructuras defectuosas. Así se va creando una tradición, que no se abandona a pesar de la cruda realidad de la manigua y los hechos de armas.

El prestigio de la décima cobra aún más vida en el campamento mambí, cuando la habilidad versificadora llega a ser como un ejercicio discriminador de calidades e indicador para lograr jerarquías o estímulos: así, cuando aparece un panal de miel para regocijo de los insurrectos, el patriota que haga la mejor décima sometida al juicio público en un certamen improvisado al efecto, se lo gana. Es decir, de alguna manera ya está en gestación la capacidad crítica, a partir de una norma de referencia.

Martí mismo, que no fue un gran decimista, quizá porque la estrofa no se avenía con su carácter y pasiones, la cultivó en sus poemas juveniles y versos de ocasión, como en una carta rimada dirigida a Juan Bonilla:

Mi querido amigo Juan:
He puesto ahora mismo el nombre
De usted como ejemplo de hombre,
en unas cartas que van
Camino al Cayo, y dirán
Al constante Cayo Hueso,
Que en esta angustia y exceso
De oficio que ahoga mi vida,
Por lo noble no lo olvida
Su amigo: ni olvida el \$1.00 (peso).

Sin hacer aquí un recuento histórico de la décima, es evidente que siguió ganando espacio en la ocasión y el festejo popular.

Fue Joseíto Fernández, en el programa de la CMQ «El suceso del día», quien popularizó la puesta en décimas de la escenificación de la crónica roja por un poeta repentista, acompañada de la música que luego, modificada y con versos de Martí, se conocería como la Guantanamera. Allí, a través de un programa que duró 14 años (a partir de 1928) la décima se consagra como estrofa de expresión de temas tan cotidianos y escabrosos como los crímenes, y, aunque parezca alucinante, se hacía cantando. Como continuación de este empleo, durante muchos años ha habido en la emisora cubana Radio Rebelde a las 5 am un noticiero cantado que comenta las noticias más importantes del día.

La décima encontró también cauces de legitimación en cultores que, sin renunciar a los rasgos de su popularidad, alcanzarán destinos más literaturizados o cultos. Así, Nicolás Guillén le abrió la avenida citadina y mestiza a la que había sido esencialmente de predio campesino:

No conozco otra nación
 donde el negro sufra tanto;
 en mares de sangre y llanto
 navega su corazón.
 La piel oscura es baldón
 que allá inspira odio profundo
 ¡y que de ese cáncer inmundo,
 que al propio blanco envilece,
 quisiera el yanqui, parece,
 ver enfermo a todo el mundo.

Guillén y Jesús Orta Ruiz (el indio Naborí) la refuncionalizaron para los temas sociales de mayor calado:

La ciudad crece y se aviva /
 pero, sangrante de olvido /
 el campo se ha detenido /
 en la hora primitiva. /
 Y como sigue cautiva /
 la esperanza de Martí, /
 sin Atabex, sin Semí, /
 en lo triste del retiro /
 está sufriendo el guajiro /
 las penas de Naborí.

Y ambos, junto con Mirta Aguirre, la definieron en su singularidad cubana, como objeto poemable.

De otro lado, los origenistas⁵, haciendo honor a sus fuentes y temas, produjeron una décima más orientada a los temas universales y trascendentes y siguieron vinculados a la tradición de los poetas de la guerra, como en esta de Eliseo Diego (cf. González Sánchez, 2007: s. p):

Bajo la gloria del sol,
 resplandece la manigua.
 Irrumpe una sombra antigua:
 la sombra del español.
 Fulge el fusil al resol,
 marcha bien el regimiento.

⁵ Intelectuales de primer nivel en torno a la revista *Orígenes*.

De pronto un turbión violento
lo embiste y en sangre anega:
el machete silba y siega:
todo acabó en un momento.

En una línea elegante, sobria y sencilla, que podría decirse que bebe de todas las fuentes, la décima se hizo resultado literario muy logrado más adelante en otros cultores de su vertiente escrita como en Adolfo Martí (cf. López Sánchez, 2022: s. p.).

Por el vocablo rendido
tras el fugaz balbuceo;
por la flecha del deseo
contra el muro del olvido.
Madre, por este latido
que me acompaña y divierte,
vengo a ti para ofrecerte
desde mi historia de hombre,
cada letra de mi nombre,
cada cifra de mi muerte.

En otro sentido, hay una perspectiva muy cubana en la capacidad de encontrar la arista de humor que pueda haber en cada acontecimiento de la vida, y darle una funcionalidad como crítica social, presentación de lo identitario o como recurso de enfrentamientos a las dificultades.

Así entendido, el humor criollo que se expresa en la décima es una cosa muy seria y subversiva, como aquella expresión que dice: el que se vaya último que apague el Morro.

Podría afirmarse que la décima en Cuba ha llegado a unos niveles de explotación del humor que van por ahí, por el descubrimiento de lo no convencional, que aviva los sentidos para la interpretación semántica, inesperada pero plausible, que vuelve nuevo lo viejo. Se trata de encontrar nuevas relaciones, con dobles sentidos y agudezas, que no se agotan en los temas eróticos o sensuales. Nos dice el poeta cubano Raúl Hernández Novás (cf. Redacción, 2019: s. p.):

Filosofía

Un filósofo de fama
A la mesa estaba un día ...
Y la moza que servía
No le servía la jama.
El filósofo la llama
Y exclama con voz ruidosa:
¡No me Descarte, preciosa;
De Bacon dame un Platón;
O si no nuestra cuestión
Será cuestión Spinoza.

De otro lado, lo que se ha presentado como dos cauces separados de la décima: la décima espontaneidad-campo, más ligada a la oralidad; y la décima que abandona el campo, amplía los temas y engrosa la literatura escrita, en las últimas décadas esas fronteras se han ido desdibujando. Especialmente a la luz de la creación de escuelas y la expansión de unos acercamientos a la décima con más bagaje cultural, este acontecer lo ha protagonizado el movimiento cultural cubano y Alexis Díaz Pimienta, con un nombre muy bien puesto: *Oralitura*.

Entregado de por vida al repentismo y especialmente a la controversia del más puro guateque cubano, Alexis Díaz Pimienta ha consolidado también una obra de extraordinario valor en la investigación y la teoría tanto de la oralidad como del trabajo escritural de la décima y su enseñanza. Al ser hoy una autoridad tan respetada e imprescindible, ha contribuido su profundo amor y dedicación a la creación y el estudio de esta estrofa y, en general, de la lírica en lengua castellana. Nos enorgullece haberlo visto crecer y poderlo admirar en cada paso. De Alexis, la que él considera su mejor décima improvisada:

Yo he visto más de un chiquillo,
Malgastando su salud,
Andar con un ataúd
De papel en el bolsillo.
Él piensa que le da brillo
Su anacrónico consumo.
Dice con placer: yo fumo,
Sin saber que en sus pulmones
Se fajan a pescozones
El oxígeno y el humo.

Se trata de que en Cuba, la décima se rehace y renueva, encuentra permanentemente, a un tiempo pueblo y literatura, en cuyo fondo están Espronceda, Bécquer y Quevedo, trasmutados e irreconocibles, haciendo trascendente lo circunstancial y literario lo cotidiano. Y esta décima vuelve a su solar primitivo, armada de su mayor beneficiario: una lengua que se queda con lo propio y se llena de resonancias nuevas y entrega sus códigos culturales.

Se le ha llamado viajera y se ha descrito su viaje de ida y vuelta, pero debiera hablarse mejor de una fluencia, como las olas del mar, que se van y siempre regresan trayendo algo nuevo.

¿Quién dudaría de la calidad literaria, de la universalidad y al mismo tiempo de la cubanía de una décima como esta? Que lleva la firma de Silvio Rodríguez (2003: s. p.).

Un mundo de contrahechos
se esparce en la cartulina,
bordado con punta fina
como los pelos del pecho.
País en que los deshechos
son amados todavía,

es la comarca sombría
donde la luz se perdona,
porque allí van las personas
del sueño a la poesía.

Entonces, dígase décima y diez sinsontes cubanos entonarán sus trinos junto a canarios que surcan la mar. Digamos cultura y un obelisco de diez versos ondeará el pabellón español en la patria cubana.

BIBLIOGRAFÍA

- BALBOA, S. de (1608): *Espejo de paciencia*. En línea: <https://camagueycuba.org/>
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, R. (2007): *La décima en el Grupo Orígenes*. En línea: <https://ftpmirror.your.org>
- LEZAMA LIMA, J. (1966): *Palabra virtual. Antología de poesía y literatura. Paradiso* (fragmento). En línea: <https://palabravirtual.com/>
- LÓPEZ PRIETO, A. (1881): *Parnaso Cubano. Colección de poesías selectas de autores cubanos, desde Zequeira á nuestros días; precedida de una introducción histórico-crítica sobre el desarrollo de la poesía en Cuba*, La Habana, M. de Villa.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, P. (2022): *Poesía social xviii*. En línea: <https://www.airesdelibertad.com>
- MARTÍ PÉREZ, J. (2011): *Obras completas. Volumen 5 Cuba*, Centro de Estudios Martianos La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- REDACCIÓN (2019-02-08): «Ecos de mi tierra», *Por esto. Dignidad, Identidad y Soberanía*. En línea: <https://www.poresto.net>
- RODRÍGUEZ, S. (2003): «Del sueño a la poesía», *Letras*. Disponible en: <https://www.lettras.com>

BIBLIOTECA

MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ TOMÉ
FRANCISCO MARTÍN CABRERO
JORGE MARÍN BLANCO
PAUL BROWN

RAFAEL LEÓN: EL POETA ILUMINADOR ESCRIBE CARTAS
DESDE EL OSCURO OLVIDO

Correspondencia escasa entre los poetas malagueños
María Victoria Atencia, Alfonso Canales y Rafael León

MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ TOMÉ
Universidad de Málaga

Recepción: 13 de abril de 2025 / Aceptación: 20 de noviembre de 2025

Resumen: Se presenta la correspondencia inédita entre Rafael León y María Victoria Atencia con el poeta Alfonso Canales, que ilustra su relación de amistad a través la literatura y otros aspectos afines.

Palabras clave: Rafael León, Alfonso Canales, María Victoria Atencia, epistolario, poesía española del siglo xx, *Caracola*.

Abstract: This paper presents previously unpublished correspondence between Rafael León and María Victoria Atencia with the poet Alfonso Canales, illustrating their friendship through literature and other related aspects.

Keywords: Rafael León, Alfonso Canales, María Victoria Atencia, correspondence, 20th-century Spanish poetry, *Caracola*.

Palabras preliminares

RAFAEL LEÓN PORTILLO (Málaga, 1931-2011), un poeta, un maestro impresor, un investigador; o Rafael León, un maestro de poetas, un sabio, un erudito, un investigador del papel y de la imprenta. Pues... sí. Rafael León era y fue todo esto.

[211]

AnMal, XLVI, 2025, pp. 211-286.

Pero aún fue más: doctor en Derecho, cronista oficial de la ciudad y de la provincia de Málaga; fue académico correspondiente de corporaciones de San Fernando, Cádiz, Córdoba, Sevilla, Valladolid y Toledo y Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga...

Fueron ochenta años vividos entre la curiosidad, el aprendizaje continuo y una audacia infinita que lo llevaba a las situaciones más prodigiosas. Todo por saber, conocer, acercándose con sigilo, pero con extremada curiosidad e inteligencia.

Fue también calificado de aglutinador de la vida cultural y literaria de Málaga. El día en que María Victoria Atencia —su esposa— recibía el doctorado *honoris causa* puso de manifiesto que este nombramiento se debió en realidad a su persona. Rafael León esperó. No falleció hasta recibirla engalanada con este título de tanto honor.

Ciertamente mucho se le debe por la insistencia en que Málaga debía contar con institución pública de educación superior. Ya en 1968, propuso con firmeza, desde su puesto de teniente de alcalde delegado de Cultura del Ayuntamiento —cargo que ocupó durante siete años—, la creación de una universidad para SU CIUDAD. En honor a ella, fue también responsable, junto al poeta Alfonso Canales, de la edición de la *Lex Flavia Malacitana*¹ publicada en 1969.

Rafael León fue un erudito. Siempre trató de acrecentar, divulgar y colaborar con la cultura en cuanta ocasión se le presentó. Estuvo preparado en todo momento para exponer la actualidad y expresarla con la sinceridad y honestidad que le caracterizaban. Sus colaboraciones frecuentes en el diario local *Sur* —el único de entonces— proporcionaban saberes que él se había procurado muy especialmente porque tenía la conciencia de que desde su responsabilidad municipal no podía ni debía hacer el ridículo. Esto hubiera sido impropio, vulgar, y él, Rafael León Portillo, estuvo siempre muy alejado de la ordinariez.

Participaba a veces con el objeto de puntualizar a aquellos que habían publicado con cierto atolondramiento en el periódico, sin pensar en las consecuencias de mentir, obviar datos, manipularlos... en fin. Él no lo permitía porque eso hubiera sido ampliar la ignorancia local. Y no estaban los tiempos para esas desidias. Comentaba libros, autores, personajes, el origen de palabras tan propias como «biznaga»... y tantas otras. Todo era de su interés. De hecho, durante el tiempo que ejerció su cargo, escribió unas Ordenanzas para velar por la pureza de nuestra lengua. Fue un adelantado a su tiempo con estas iniciativas tan necesarias como innovadoras, siendo estas hoy de carácter apremiante.

Prácticamente lo considero el protagonista de toda esta pequeña muestra de correspondencia, puesto que Rafael León escribe y Alfonso Canales lee o *escucha*. Se aprecia, por otro lado, el apasionamiento de un joven poeta alejado de Málaga por obligación; estaba cumpliendo el servicio militar muy lejos de su tierra, una tierra que echaba de menos en todos sus esenciales detalles: el sol, sus habitantes, su clima cálido, su lengua, su acento, los amigos, su novia... todo su mundo.

¹ Véase León y Canales (1979).

En algún momento de esta historia de amistad se produce un enfriamiento en la relación Rafael León-Alfonso Canales. Otros intereses, otras miras, otras maneras... Y muy probablemente otras fidelidades. No obstante, a Rafael lo captamos en su correspondencia tal cual era: vivaz, acalorado en ocasiones, categórico, enérgico y, sobre todo, muy seguro de sus convicciones. De este modo las cartas siguieron su camino de Rafael ↔ Alfonso y de Alfonso ↔ Rafael. Claro que he de sumar a esto que la irrupción del teléfono y su uso ha determinado la disminución de la costumbre de escribir cartas, así como actualmente internet y el correo electrónico han hecho el resto. ¿¡Qué nos quedará de este presente!?

Y es que Rafael supo y tuvo en todo momento su propio brillo, su estela, una estela con la que sabía marcar discretamente el camino a otros, a aquellos que iban llegando —cautelosos— a pedir consejos al maestro. Formó parte de una generación deseosa de saber, de aprender, de absorber conocimientos y cultura. Evolucionar y crecer aprendiendo, fijándose en los que saben, preguntando.

María Victoria Atencia, en su discurso de investidura como *doctora honoris causa* por nuestra Universidad de Málaga le dedicó a Rafael León sus primeras palabras:

Mi maestro en tantas cosas y en particular en mi vida literaria. Creo que el honor que hoy se me concede debió en verdad recaer en él, pues tanto ha hecho y hace por la cultura malagueña ya desde los tiempos en que nuestra ciudad carecía aún de universidad.

Rafael León se detenía a pensar sobre Málaga, de la que era orgulloso cronista, y repasaba cuestiones que para él eran esenciales. Esto hoy apreciamos que es fundamental, pero entonces pocos se paraban a exigir que se adquiriese la casa natal de Picasso, o que Ibn Gabirol y Cánovas del Castillo tuviesen una estatua, que estos fueran visibles para los ciudadanos, de manera que dichos actos constituyesen un cauce que generara curiosidad, ansias de conocer y por qué no, orgullo de ser malagueños.

Como maestro impresor, bajo la tutela de su querido y admirado Bernabé Fernández-Canivell, aprendió las técnicas que el *impresor del paraíso*² conoció de las manos de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, y él, a su vez, las transmitió a aquellos jóvenes Rafael Inglada o Juvenal Soto. Nunca le pesó enseñar y transmitir sus saberes.

De sus manos han nacido libros y colecciones de poesía adornados con la belleza de la simplicidad que tanto prodigó el magistral e insuperable Juan Ramón Jiménez: letra adecuada, excelente cuidado tipográfico, ornamento sencillo, nada que distrajese lo importante: la palabra, las palabras, la poesía, en definitiva. Y antes de eso, caminó de la mano de su maestro Bernabé, ayudando a apuntalar *Caracola*³.

² Este título le fue otorgado a Bernabé Fernández-Canivell por el poeta Vicente Aleixandre, quien quedó maravillado por las excelencias con que este se prodigaba a la hora de editar poesía. Para él la edición de *Poemas paradisiacos* fue una joya bibliográfica impagable.

³ Sobre el nacimiento de la revista *Caracola* y sus avatares, véase Jiménez Tomé (2013).

Se enfatiza en este tiempo nuevamente la labor y la más reciente pasión de Rafael León: la imprenta. Contribuir con sus manos y colaborar con Bernabé Fernández-Canivell para construir y cimentar *Caracola*. De hecho, en el número 99-100 (enero-febrero 1961) de la revista se registra un cambio que no puede pasar desapercibido. En el colofón se lee: «*Caracola* se compone a mano y se imprime en la imprenta Dardo (antes Sur), Alameda, 33, Málaga, bajo la dirección y cuidado del maestro impresor Bernabé Fernández-Canivell y Rafael León».

Esta revista de poesía malagueña fue la mejor revista de poesía contemporánea de su época, al decir de críticos literarios de prestigio. Una vez que abandona Bernabé por motivos bien conocidos⁴, le siguen Rafael León y Vicente Núñez⁵.



Alfonso Canales, junto a otros, siguió en el empeño de reflotar esta revista que fue dejando de respirar lentamente, sin atisbos de calidad. De hecho, se constata su colaboración asidua, casi permanente en la revista malagueña⁶. Así, poco después, tiene lugar un proceso de destacada afirmación del Rafael León impresor, tarea que emprende con grandes ilusiones y con demostrada maestría. Y dio sus frutos porque ya en 1953 se estrena con la edición de *Tierra mojada*, obra que contiene los primeros poemas de su novia María Victoria Atencia. Junto a ella crea *Cuadernos de poesía* (1955-1961), que alcanzó los veintiún números. En 1964 retoman

⁴ El hecho de que José Luis Estrada Segalerva manifestara en las páginas del diario *Sur* que la revista *Caracola* debía su éxito a los xxv años de paz, determinó que Bernabé abandonara de inmediato su tarea de cuidador tipográfico y de director de esta: porque en su casa «Villa Angelita», sita en Campos Elíseos (barrio situado en la ladera sur del monte Gibralfaro) era donde se diseñaba cada número de la revista junto a los miembros del Consejo.

⁵ Vicente Núñez, entre 1953 y 1959, vivió en Málaga, formando parte del grupo de poetas reunidos en torno a la revista *Caracola*.

⁶ Alfonso Canales colabora en los números 1-60, 62, 64-72, 75-84, 88-90, 95-96, 98, 101-105, 108, 111, 182, 195, 200, 217, 229, 279.

esta aventura y aparece *Cuadernos de Europa* (1964-1969), que llegó a los doce números. Después *Puerta oscura* (sin datar) al cuidado de ambos. *Gray Gardens* fue edición de Rafael León (1976); la colección de poesía Villa Jaraba (1979-1980) la cuidó junto a Bernabé Fernández-Canivell y llegó a los tres números. Surgirán unos *Nuevos cuadernos de poesía* (1979-1981) que alcanzarán nueve números, al cuidado de la pareja León-Atencia. Después será *Minor* (1981-1982) que llegó a los cuatro números y la preciosa *Juan de Yepes* (1982) con nueve números. *Papeles del alabrén*, de 1985, con dos números, cierra esta etapa del Rafael León dedicado a los haberes de la imprenta, tan querida para él. Transitó entre los moldes tipográficos y sus planchas para posteriormente empezar nuevos proyectos que constituyeron y conformaron su ánimo emprendedor.

Es incuestionable que Rafael León entendió e hizo saber que la imprenta era un arte y como tal debía traspasarle a la palabra destinada a ser poema. Este amoroso afán hacia la imprenta lo advirtió prontamente Ángel Caffarena, quien anotó en la «segunda» edición de *Historias de Jacob*: «De Rafael sospechamos que escribe para imprimir». A lo que añade sagazmente Patricio Carretié:

Y sucede que, aunque fue efectivamente exquisito autor, editor y traductor, entendía la riqueza y trascendencia de las labores «mecánicas». En 1963 en su libro *A orillas del latín* escribió: «asentimos... al testimonio intemporal de cualquier artesanía», dentro de un párrafo elegante, aparentemente distanciado. *A orillas del latín* pone de manifiesto la habilidad de Rafael León para narrar sus investigaciones, sus lecturas, para permitir que emerja la nota marginal, la variación, la precisión (Carretié, 2017: 140).

Como maestro impresor destacó acentuadamente en su tarea. Subraya Patricio Carretié sobre el significado de *hacer* en esta época:

Esta visión y esa imprenta fueron tomadas a cargo de Bernabé Fernández-Canivell, para la revista *Caracola*, y de Ángel Caffarena para *Ediciones El Guadalhorce*. Con ambos trabajó Rafael León. En el interior de la contracubierta del número 27 de *Caracola* aparecen los responsables (Rafael León entre ellos) de la publicación bajo la expresión «Hacen *Caracola*», «Hacen»... buscan, eligen, anotan... pero también diseñan y fabrican (Carretié, 2017: 139).

De este modo cumplía una etapa mucho más vital y trascendente que lo encaminaba nuevamente hacia el desvelamiento de otro secreto en el que internarse y descubrir: el papel.

Su labor como investigador ha sido muy ambiciosa, satisfactoria y resplandeciente. Su curiosidad lo condujo a la poesía tradicional en *¿Quién dio a la blanca rosa hábito, velo prieto*⁷ y, sobre Picasso —siempre actualidad en Málaga— escribió: «Es que

⁷ León (1961).

hubo dos casas de Picasso»⁸. Tras estos inicios llegó el gran proyecto de investigación: buscar los orígenes de un elemento tan fundamental como el papel. Esto lo condujo a un camino de descubrimientos y de perdurables aprendizajes. Y esta tarea lo llevó a enseñar a muchos otros —incluida su esposa María Victoria Atencia— la tarea de cómo se hace el papel en casa.

El origen de este principalísimo elemento le brindó la ocasión de publicar varios volúmenes en los que desplegar de modo riguroso todo lo aprendido sobre esta singular materia, sin olvidar el tratamiento que del mismo elemento hacen algunos de nuestros poetas. De este nuevo empeño nacieron los volúmenes que siguen: *Papeles sobre el papel*, *Se trata de papel*, *Papel hecho en casa* y el especialísimo *Metáfora del papel* —que delata la importancia del uso de este material entre los poetas—, para terminar esta aventura con *Memorias del papel*⁹, libro póstumo.

No obstante, no puedo dejar pasar una actividad, si es que a la poesía se la puede definir como tal, y es su dedicación al cultivo de la lírica. LA POESÍA, SÍ. Aunque pareciera que a Rafael León es lo que menos le importaba, la realidad derriba totalmente este prejuicio. Si sus comienzos en el aprendizaje de la imprenta fueron una iniciativa que surgió en sus tiempos de estudiante, se cimentó de la mano de su querido amigo y maestro Bernabé Fernández-Canivell, y por esa misma puerta entró en el universo de la imprenta y de la poesía. Advirtiendo Bernabé su entusiasmo, le abrió de par en par las páginas de *Caracola*. En esta revista malagueña de poesía colaboró con asiduidad¹⁰, con menor frecuencia María Victoria Atencia, en tanto que Alfonso Canales publicaba en ella con mayor perseverancia¹¹.

Si nos paramos a leer con detenimiento su correspondencia con Alfonso Canales podemos deducir que Rafael León presta muchísima atención al despliegue poético de Canales y le hace observaciones muy duras y críticas. Y él era tan solo un joven que aspiraba a entrar en el mundo de los poetas por méritos propios. Léase la correspondencia para captar lo que aquí escribo.

Pero, a pesar de sus encendidas y puntillosas críticas, Alfonso Canales lo tenía en alta estima y apreciaba su sinceridad para con él. Ambos estaban en los inicios de sus caminos como creadores y el entusiasmo arrebatado los transportaba.

⁸ León (1963).

⁹ León (1997, 2001a y 2001b, 2008, 2012).

¹⁰ Rafael León publicó en *Caracola* en los números 8, 11, 13, 16-18, 20-21, 24-25, 30-31, 35-36, 40-43, 49, 51, 54, 56, 66-71, 76-78, 81-82, 84, 89-90, 96, 102-103, 108, 121, 200, 237, 279.

¹¹ Tengamos en cuenta que Alfonso Canales estuvo presente con su poesía desde el número 1, y además formaba parte del Equipo de Dirección desde ese mismo número. Con 29 años ya estaba integrado en la dirección de una revista de poesía que en su primera etapa (la de Fernández-Canivell) fue un éxito absoluto e indiscutible. Ayudaría obviamente su parentesco familiar con José Luis Estrada Segalerva. Advirtamos que María Pepa Estrada Segalerva, hermana del citado, se casó con Manuel Pérez Bryan (1904-1997). Tuvieron seis hijos, entre ellos a Rafael Pérez Estrada, abogado y poeta, primo hermano de Alfonso Canales Pérez-Bryan. Eludir su segundo apellido tiene mucho que ver con lo acontecido durante la guerra civil en Málaga y las venganzas personales de esta familia en particular. Desgraciada y curiosamente Alfonso Canales ha bloqueado el acceso a toda documentación relativa a este tema que figure en su archivo.

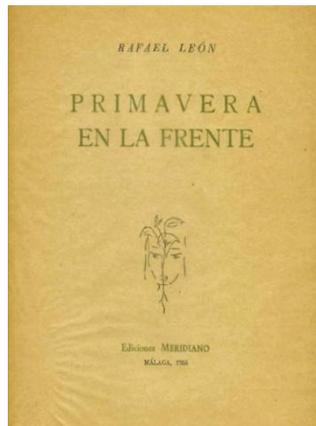
Sobre los comienzos de Rafael León, utilizo su propio testimonio:

Yo comencé a escribir en El Escorial, terminando el Bachillerato aquel de siete años y una reválida y comenzando mi carrera de Derecho de la que solo pude hacer allí los tres primeros cursos porque los frailes tardaron algún tiempo en disponerlo todo para que pudiera hacerse la carrera completa. Después de ocho años, terminé pues mi internado y, ya en Málaga, que carecía de Universidad, concluí la carrera como alumno libre de la de Granada. Solo mucho después hice en Granada también el doctorado y me matriculé en Letras y, para decirlo simplídicamente, mi período de «poeta», es el de los años que transcurren entre esos dos extremos de ocupación académica: la reválida y el doctorado (León, 2008: 18).

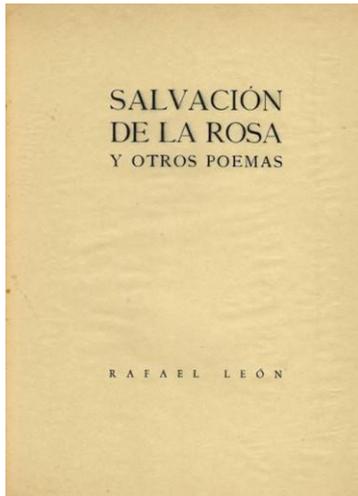
En esta su *Voz propia*, volumen que recoge toda su poesía, donde no hay un prefacio, ni una presentación —ni falta que le hace— porque él mismo explica claramente el cómo de su devenir, nos alumbró con precisión e inmodestia sobre su persona y su obra. Motivos y buenas razones tenía para sentir orgullo por todo lo conseguido —que fue mucho— a lo largo de su enriquecedora vida.

Como poeta fue original y brillante, sin dejar apartado el universo clásico porque sabía que no habría mejor adorno en su poesía que las lealtades al origen de nuestra cultura¹².

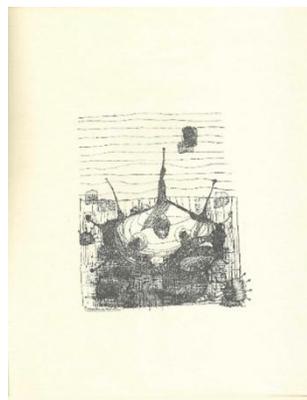
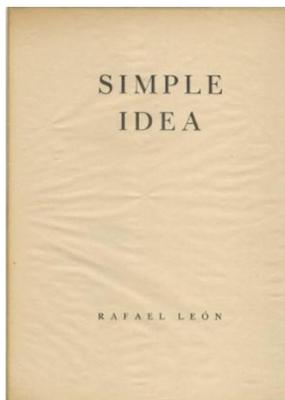
Rafael León omite incluir sus primeras tentativas poéticas, como su pequeño cuaderno *Envíos* (1951), que es el producto de un joven estudiante de veinte años, que ya está visiblemente atrapado por las alas de la poesía. Sin embargo, el autor rechaza terminantemente incluirlo entre sus obras. Respeto su criterio, aunque creo que ese comienzo en el terreno de la poesía, esos titubeos son de cierto interés porque marcan el cómo y el qué de ese itinerario singular del poeta en ciernes.



¹² No olvidemos que dada su gran formación clásica ejerció como profesor de latín del Seminario Diocesano de Málaga.



Pasados unos pocos años renace con *Primavera en la frente* (1956), edición de 40 ejemplares en la que el autor se entrega de lleno a la composición de sonetos. Acto seguido llegaría *Salvación de la rosa y otros poemas* (1956), edición no venal, con cierta inspiración oriental, de tan solo cuarenta ejemplares, donde su poesía vuelve a integrarse con el mundo natural. De 30 ejemplares será *Simple idea* (1959), bellísimo cuaderno con dibujo de Enrique Brinkmann, donde se desliza melancólicamente sobre el tiempo y la tristeza. Bien sabía Rafael León acompañarse de magníficos representantes del arte. Son las ediciones de poesía convertidas en sí mismas en arte y que con magnificencia realizaba el poeta. Es por esta época cuando Rafael León comienza a prodigarse como editor y estas son unas muestras que ponen de manifiesto su excelencia.



Después llegaría la *Historia de Jacob* (1961), la breve historia poetizada de este personaje bíblico descrito en el *Libro del Génesis*, cuyo avance se imprimiría como homenaje al Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Emilio Benavent Escuín, Obispo Coadjutor de Málaga.

Homenaje a Dioscórides (1976) supone la subordinación visible de Rafael León a la naturaleza. Mientras que han existido numerosas pinceladas alrededor del mundo de su entorno en su poesía, en esta ocasión queda expuesto de modo incuestionable su rendido respeto al gran médico, farmacólogo y botánico de la Grecia romana.

Después llegará *Cántico espiritual* (1978), magnífica —aunque breve— entrega de poesía y de nuevo en edición limitada. Cuatro estrofas amorosas arropadas bajo el título «Amada en el amado transformada» y dedicadas a Pablo García Baena. Sucede el trance cuando la amada se ve transformada en el Amado, y no solo hechizada por su presencia. Ocurre a su vez la transfiguración y entrega de Rafael León a través del acto amoroso. De nuevo San Juan de la Cruz transita en este refinado pliego como acertada tentativa de recreación amorosa.

Regresa nuevamente en 2001 con *La Cónsula*, donde retorna a su primitivo afán: la naturaleza poetizada a través de las inspiradas flores y plantas que pueblan el paraíso terrenal de La Cónsula, hermosa finca ilustrada con ejemplares exóticos de flores y plantas. Adentrarse en la naturaleza puede ser un modo de confluir con sus pensamientos más profundos. Asimismo, puede establecer un estrecho vínculo con el mundo exterior. Este universo natural le puede servir para acercarse a la verdad, así como para entender y demostrarnos que el ciclo natural es igual al ciclo del ser humano: nacimiento, muerte y renacimiento. Porque además, como Ruiz Noguera subraya: «Rafael León fue un hombre radical y apasionadamente entregado a la poesía; yo diría que juanramonianamente entregado a la poesía en todas las instancias en que es posible acercarse a ella: entregado como creador, como lector, como traductor, como impresor» (Ruiz Noguera, 2017: 36).

Sería muy extenso —y no es el lugar— citar aquí todas las revistas y colecciones de poesía en las que Rafael León ha colaborado. Para ello lo mejor es acudir al volumen *Voz propia*, ya citado.

Me interesa dejar aquí la descripción que de su poesía y de su personalidad hizo un gran intelectual como Aquilino Duque, porque traza a la perfección la imagen de Rafael León como persona, como poeta y como el gran intelectual que fue, al tiempo que dibuja un círculo de amistad fraternal y de poesía inexpugnable:

[...] En el verano de 1970 pasé unos días en Fuengirola en casa de José Luis Cano, y una noche fuimos a Málaga a un recital de Narciso Yepes. Al salir pasamos un momento por el hotel Málaga Palacio y allí me presentaron a un joven muy bien parecido y mejor trajeado, [...] y con [...] ese buen color que pone en la juventud el mar del verano. Era Rafael León. Rafael León procuraba diferenciarse de su cuasi homónimo el sevillano Rafael de León, y a fe que lo lograba con una poesía enjuta, escueta y crítica que rehuía «la apariencia de un vano arte sonoro». Cada uno de sus breves poemas era un emblema barroco grabado a punta seca. Frente y contra la facilidad popular

de Rafael de León —o de José Luis Tejada— Rafael León era un poeta emblemático y difícil. Al mismo tiempo era impresor, dentro de la prestigiosa tradición malagueña de la antigua *Litoral*.

[...] En la filigrana de toda la poesía que en Málaga y fuera de Málaga se escribió en bastantes años está Fernández-Canivell. Sin él no daba un paso Rafael ni, por consiguiente, María Victoria. Luego al trío se incorporó Pablo García Baena. Pablo y Bernabé eran los apóstoles inseparables de la poesía en Málaga, como siglos atrás lo habían sido de la fe de Cristo en la isla de Afrodita (Duque, 2012).

También Rafael León, en las páginas de *Voz propia*, nos relatará curiosidades relevantes y cuándo fue su encuentro con Alfonso Canales.

En la Universidad de El Escorial había sido yo bibliotecario y colaborador y luego director de la revista *Nueva Etapa* que, en su día, había fundado y dirigido Dámaso Alonso cuando cursaba allí Derecho, licenciatura suya que casi nadie sabe. Y aquello y aquel ambiente me tenía de lleno en el mundo de la escritura y de la imprenta. De regreso a Málaga conocí a María Victoria, con quien desde entonces comparto mis días, y a Alfonso Canales, que me introdujo en una revista de poesía recién fundada en nuestra ciudad: *Cara-cola*. Comencé a colaborar en sus páginas, de la mano siempre de Alfonso, y al mismo tiempo fui a dar en la imprenta de la que salía aquella publicación: la antigua «Sur» de Prados y Altolaguirre. Entonces, de la mano en esto de Bernabé Fernández-Canivell, colaboré en la realización material de la revista incluso como Maestro Impresor, con mi correspondiente titulación sindical. (Más tarde, colaboraría también, del mismo modo, con el editor Ángel Caffarena) (León, 1951: 19).

No obstante, hemos de otorgar —sin aturdimiento— a Rafael León el adjetivo de «humanista» con todos los significados que esta palabra entraña ya que su erudición ha superado todos los muros y fronteras. Y todas estas características están presentes en la profunda y escondida personalidad de Rafael León. Siempre apreció mantenerse en segundo plano. Rafael León tenía sus prioridades y estas no las encubrió. María Victoria Atencia fue su centro, su eje.

Al respecto escribía el buen amigo Aquilino Duque:

[...] María Victoria... Naturalmente yo sabía quién era, aunque nunca la había visto en persona y aunque llevaba unos quince años oficialmente apartada de la poesía. Ese reencuentro, en el que hay que decir que arrancó mi amistad con el matrimonio, coincidió además con la resurrección poética de María Victoria, que además aquel mismo año publicó dos libros importantes: *Marta & María* y *Los sueños*. Otra coincidencia que se produjo entonces fue la del enmudecimiento poético de Rafael, que se despidió de la afición con su *Homenaje a Dioscórides*, de ese mismo año de 1976, aunque tres años más tarde, en los pliegos de *La Cónsula*, nacieron tres plantas más que faltaban en su jardín botánico. Una de esas plantas —la *gazania nívea*— venía a

depositarse sobre la tierra aún fresca que le era leve a Blancanieves, la hija de Bernabé Fernández Canivell.

[...] Cuando un hombre nos deja perplejo, decimos *cherchez la femme*; por eso, en el caso de María Victoria yo siempre he dicho *cherchez l'homme*, seguro además como siempre estuve de que el hombre no estaba muy lejos. Conozco pocas personas con una entrega tan total a la poesía como Rafael León. Rafael León vive con, de, en, por, si, sobre, tras la poesía, y es difícil concebir cómo alguien poseído de esa pasión y esa obsesión dejara en un momento determinado de escribir y publicar (Duque, 2012).

Pero no nos equivoquemos: Rafael León siempre ha estado aquí y ahí... y allí. Fue además un investigador nato que no se conformó con saber cómo y dónde nació el papel. Y un magnífico latinista y experto traductor de textos verdaderamente representativos de la cultura en latín. Sus traducciones son llamativas por la elección de la temática. Así, en 1964 editó unos pliegos con traducciones de Estrabón, Estacio, Marcial, Juvenal, Plinio el Joven relativos a *Las niñas de Cádiz*; *LXXV Canto Pisano* de Ezra Pound; *Poema* de A. A. Ajmátova; *Seguidillas* de Gema Galgani... uniéndose a estas la versión de María Victoria Atencia de *De «La arena y el ángel»* de Margherita Guida¹³. También en esta colección acoge la traducción de Alfonso Canales de un poema del francés Gérard de Nerval¹⁴, «El desdichado». Otra muestra muy representativa fue la ya citada edición de la *Lex Flavia Malacitana*, compartida con Alfonso Canales. Pero hubo más: *La moral à Nicolas* de Georges Hugnet (1968), *Hilos de Jazz* de Petru Popescu (1997). La última fue *De epigrafía métrica latina en Málaga clásica y mozárabe* (2011), que constituye asimismo un magnífico trabajo de investigación. *A orillas del latín. Nota previa Alfonso Canales* (1963) es una muestra más de su conocimiento de la lengua latina y también un ejemplo más de su amistad con el poeta. En *Cratilo, o de la exactitud de las palabras* (1968), Rafael León nos presenta un volumen con cubiertas acompañadas de un dibujo de Rafael Alberti. Es una muestra más de su exquisitez personal y vital. También lo es su trabajo *Sobre el puerto fenicio de Málaga* (1969)... Así, la historia, el latín, las palabras, el lenguaje y su uso... todo era de su interés. Por ello no me extraña que fuera considerado un sabio de nuestros días. En su polifacética actividad lo describe Aquilino Duque: «Rafael maestro impresor, Rafael fabricante de papel, Rafael diseñador de portadas, Rafael cuidador de ediciones; en esas actividades disimuló Rafael la misma actividad poética que otros, como Machado o Pessoa, encauzaron en apócrifos y heterónimos» (Duque, 2012).

¹³ Todas estas son ediciones muy cuidadas y editadas por Rafael León, en Málaga, 1964, núms. II, III, VI, VII, VIII.

¹⁴ Este poema de Gérard de Nerval se extrajo de *Les Chimères*, publicado en 1854. Esta obra de factura clásica elige la forma fija del soneto, inscribiéndose así en la gran tradición poética francesa que él renueva profundamente por el uso que hace del alejandrino. La lengua y el vocabulario son sencillos, pero el sentido de estas fórmulas parece enigmático e inalcanzable. No obstante, Alfonso Canales consigue interpretar adecuadamente este complejo poema.

Me vuelve a sorprender Rafael León cuando descubro que su última actividad —no la única— ha sido la de reencontrarse con sus propios inicios al ejercer como profesor e investigador de la Universidad de Málaga.

Fue Colaborador Honorario del área de Dibujo de la Universidad de Málaga, desde 2001, en que se crea el *Doctorado de Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías*, hasta su fallecimiento en 2011. En esta actividad fue profesor responsable de uno de los cursos y miembro del grupo de investigación *HUM576 Leguaje visual y Diseño Aplicado*, dependiente de la Dirección General de Universidades e Investigación de la Junta de Andalucía (García Garrido, 2017: 19).

Y es que Rafael León:

Disfrutó llegando a escribir de la manera más sencilla y erudita y, al mismo tiempo, a crear con la palabra en traducciones magistrales, de complicado latín, que cobran más autoría y valor que incluso sus propios, cuidados y delicados versos. Pero también disfrutó conociendo a fondo las artes del libro como maestro impresor, que fue el título que más le llenaba de orgullo entre doctorados y académico de todas las Reales instituciones en las que quiso estar. Y más allá de este arte de imprimir, con el mismo gusto austero y rotundo, al mismo tiempo delicado y elegante, que achacaba a su ascendencia granadina del León, y que le llevó a profundizar en la historia, la técnica y las raíces del papel. Evidentemente no se quedaría ahí y habría terminado cultivando fibras vegetales para producir su propia mezcla personal, que ofreciera a la creatividad plástica o literaria (García Garrido, 2017: 29).

Lo he designado como hombre renacentista, pero no soy la única que así lo ha apreciado. Fernando Ortiz, en la despedida a su amigo, escribía un artículo que titulaba «Adiós a Rafael León, un sabio y un amigo» en el que expresaba que «Rafael era el ángel sabio y tutelar que hacía que los sueños se volvieran realidades» (Ortiz, 2012).

José Manuel Cabra de Luna, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo hasta 2024, al hilo de esta calificación, escribía en su artículo «Rafael León. El hombre que lo sabía todo»:

Me he permitido tomar prestado el título de esta presentación al escritor Fernando Ortiz por parecerme una afirmación certera y ajustada plenamente a cómo era Rafael. Lo sabía todo. De la gramática a la botánica, de la imprenta a la heráldica, las improntas o la mineralogía y, sobre todo ello y con el tiempo, el que se iría convirtiendo en el gran tema de su vida, el papel. Lo estudió desde todas las perspectivas posibles, desde la histórica hasta la química y desde la geográfica hasta la técnica. Acudió a las fuentes documentales más conspicuas y aprendió las técnicas artesanales originarias, hablaba con prolijidad de los trapos, del cedazo, de la marca de agua y de tantas y tantas cosas maravillosas que hacen del papel un material cargado

de misterio. Mi admiración llegó al límite cuando una tarde me dio una extensísima lección sobre las orquídeas silvestres de la provincia de Málaga, pasando sin solución de continuidad a lo cuidadosos que debíamos ser en la utilización del verso libre. Así era Rafael y así lo recordamos (Cabra de Luna, 2017: 11-12).



VOZ PROPIA

Volumen que contiene la poesía completa de Rafael León.

Edición de Rafael Inglada,

Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2008

Esa forma de mirar, siempre observándonos, con un gesto implícito de enorme paciencia, que vuelve a denotar sabiduría.

Y nos comunica que ha pasado por aquí sigilosamente, pero con una pisada muy firme, dejando huella, señalándonos que todo lo hecho, hecho está.

Ha hecho mucho, mil cosas, pero lo más difícil de todo lo que ha hecho ha sido VIVIR CON PLENITUD.

Como si fuera adiós

PUNTO de madurez,
listo para empezar
a irme. Cuesta tanto
decir adiós del todo,

sin dejar un resquicio
para volver con esa
palabra que faltaba
añadirle al poema...

Pero no, no me voy.
Son ellas, las palabras
junto a las que camino,
quienes me dejan solo.

Digo mi adiós. Algunas
un instante vacilan.
Luego no queda sino
el viento de las cosas.

León (2012: 49).

De MARÍA VICTORIA ATENCIA diré que es la segunda protagonista de esta correspondencia, pero su presencia escrita es menor, leve, que no intrascendente. Su protagonismo era ejercido de puntillas, circunstancialmente, porque esa amistad inicial nace entre Rafael León y Alfonso Canales y la correspondencia fluye pausadamente entre ambos poetas. Nuestra poeta asoma solo muy de vez en cuando entre estas cartas.



María Victoria Atencia (VV. AA., 2014: 56)

En contadas ocasiones interviene María Victoria Atencia y su participación se centra en reflexionar sobre sus propios escritos y dilucidar sobre qué poemas incluye en la revista *Caracola*, en la que ella colaboró de muy buen grado¹⁵. Muy posteriormente en su correspondencia abordará con Alfonso Canales, presidente por entonces de la institución, temas propios de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en tanto que académica. También como miembro de la Comisión Asesora del Centro Andaluz de las Letras (CAL) requerirá la colaboración del poeta malagueño.

Naturalmente las firmas de María Victoria Atencia y Rafael León irán unidas en todas las felicitaciones navideñas remitidas a Canales. Ha sido toda una correspondencia en las que han tenido eco los intereses culturales y sobre todo el afán común que serían la poesía y la imprenta. Estos saberes se desgajaron de su profunda amistad filial y su gran afecto hacia Bernabé Fernández-Canivell, quien otorgó mucho cariño, su amistad y conocimientos al matrimonio León-Atencia. Ellos nunca lo olvidaron.

Un poema dedicado a Bernabé de María Victoria es obligado en estas páginas.

¹⁵ María Victoria Atencia incluyó sus poemas en los números 17, 20, 24-25, 29, 33, 36, 39, 41, 45, 62, 75, 98, 103, 106, 108, 117, 149, 158, 165, 181, 272, 279.

Señales

Di descanso a mi frente contra el muro
ya huérfana y vacía y huera y con el signo
de la muerte grabado en mis espacios.
Miré por la tronera: nada y más oquedad.

Mas, pasados los días, comenzaron —muy tenues—
a llegarme alusiones y silencios: más claros
y suyos e inequívocos cada vez, afirmándose
como cuando me hablaba por teléfono

(Atencia, 1992: 32).

La trayectoria de María Victoria Atencia es representativa de su tesón cotidiano y su amor veraz a la poesía. Ello le ha hecho ser una poeta reconocida por numerosas instituciones que han premiado su voz poética en cuantiosas ocasiones. Una muestra de ello es lo que cito a continuación.

Entre otros premios, cuenta con el Premio Nacional de la Crítica (1997); el Premio Real Academia Española de creación literaria 2012 por el libro *El umbral*. En 2014, es galardonada con el XXIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, siendo la cuarta mujer en conseguirlo y la primera española. En 2016 recibió en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Ha sido galardonada con el Premio Nacional de las Letras Españolas en 2025.

Es miembro correspondiente de la Reales Academias de Antequera, Cádiz, Córdoba, San Fernando y Sevilla, miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga y académica de honor de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera.

También forma parte del Centro Andaluz de las Letras de la Junta de Andalucía, del Centro Cultural Generación del 27 de Málaga, de la Fundación de la Generación del 27 de Madrid, y de la Fundación María Zambrano de Vélez-Málaga (Málaga).

Desde el 5 de octubre de 2018, María Victoria Atencia es asimismo vocal del Patronato del Instituto Cervantes en representación de las letras y la cultura españolas.

En 2020 presenta, en el Centre Pompidou de Málaga, su libro *Semilla del Antiguo Testamento* con especial dedicatoria a las víctimas de la pandemia. Cuando el 28 de noviembre de 2021 cumplió sus noventa años tomó sosegadamente la decisión de retirarse de la escritura, y por tanto de la vida pública para deleitarse enteramente de su vida, disfrutando esta felicidad junto a sus hijos y nietos, —junto a su familia, en suma— que nunca le han pesado para ser lo que es: la gran dama y señora de la poesía española.

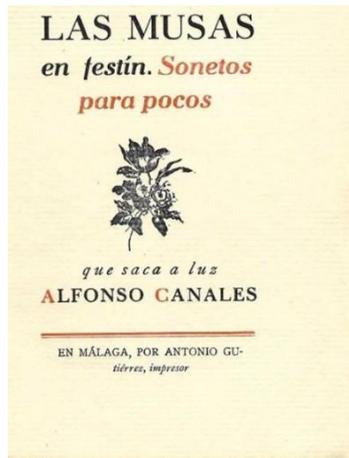
Y... corresponde aquí naturalmente dedicar más de una palabra al poeta Alfonso Canales, protagonista velado entre palabras y misivas que van y vienen de allá para acá.

ALFONSO CANALES PÉREZ-BRYAN nació en Málaga el 31 de marzo de 1923. Estudió el bachillerato con los jesuitas. Desde siempre sintió especial afección

hacia las letras y por ello en la ciudad de Granada inicia la carrera de Filosofía y Letras; pero seguramente su sentido práctico le llevó a comenzar y rematar la carrera de Derecho. Antes de licenciarse trabajó además como profesor de Música en el Conservatorio de Málaga, así como de profesor de Historia del Arte y de Literatura en el Seminario Diocesano. Se doctora en Derecho y, a partir de aquí ejercerá como fiscal y abogado.

Como no podía ser de otro modo, también fue aguijoneado por la imprenta. De este modo, ensambló su interés por la poesía al gusto por el aprendizaje de la tipografía y del arte de imprimir. Ello le condujo a dirigir junto a José Antonio Muñoz Rojas la colección de poesía A quien conmigo va (1950-1957), aunque a partir del número 5 se hizo cargo Bernabé Fernández-Canivell.

Precisamente en esta colección Canales publicó *Las musas en festín. Sonetos para pocos*, cuya portada compuso a mano Manuel Altolaquirre.



Otra colección de poesía afloró en estos años y fue El Arroyo de los Ángeles (1950-1955). En esta ocasión fue dirigida por José Salas y Guirior y Alfonso Canales. De nuevo acudió en auxilio Bernabé, quien se hizo cargo a partir del número 2. Aquí —y como primera entrega de esta— publicó Canales *Sobre las horas*.

Asimismo, estuvo al cuidado de *Papel azul* (1951-1955), Suplemento de creación de la revista *Gibralfaro*, labor que ejerció junto a José Antonio Muñoz Rojas y Andrés Oliva (3 números).

Planteada esta cuestión, entiendo que ya no debemos preguntarnos por cuál fue el motivo que unió a estos y otros poetas malagueños. La imprenta y la poesía o la poesía y la imprenta en Málaga siempre han buscado sus cauces de unión. La una ha sido eco de la otra y se han visto encadenadas en exitosas y gloriosas ocasiones.

Del poeta diremos que su prehistoria literaria se inicia con *Cinco sonetos de color y uno de negro* (1943) y *Las musas en festín. Sonetos para pocos* (1950), donde

asoma ya una tradición barroca de tintes irónicos y el bagaje de los clásicos que asomará con *Sobre las horas* (1950).

Y en la revista *Caracola*, que nace en 1952 y que era guiada por Bernabé Fernández-Canivell, —aunque constaba como director José Luis Estrada y Segalerva, tío de Alfonso Canales, que como hombre del Movimiento Nacional servía para frenar a la censura—, Alfonso Canales se ocupó de la sección dedicada a los poetas malagueños del pasado, la de crítica musical, crítica de libros, y la sección necrológica.

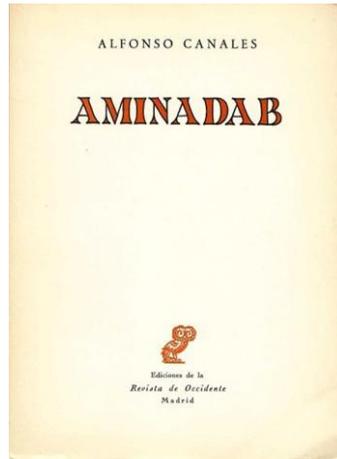
Es en *El Candado* (1956) cuando se empieza a enfatizar su voz poética dentro de una vertiente existencial que engarza con la poesía de la experiencia y el conceptismo estético que tiene como centro las preocupaciones sobre el paso del tiempo, Dios, la lucha contra el olvido y la memoria humana: estos motivos son expresados con el ritmo cuidadoso y la belleza expresiva que le caracterizan. En este volumen es donde el poeta recuerda su infancia como ser adulto. Rafael León le manifestó a su amigo que no le gustaba nada este volumen.

Tradujo en endecasílabos *La silva de Juan Vilches sobre la peña de los Enamorados de Antequera* en 1961 para la colección de Ángel Caffarena Such¹⁶. Para los Cuadernos de María Cristina, colección de Ángel Caffarena, reunió una serie de sonetos con el título de *Cuestiones naturales*, donde la meditación sobre la belleza del instante presente y la cotidianidad inmediata que abre el camino hacia una comprensión de la vida más cercana aparecen en este poemario de 1961, un volumen un tanto senequista...

Cuenta y razón aparece en la colección Adonais en 1962. Traduce a Cummings en 1964, libro que se edita en Málaga, y posteriormente se reedita en Visor en 1969.

En *Aminadab* (1965), que le valió el Premio Nacional de Literatura de ese año, Canales reflexiona sobre la dualidad de la existencia, el Bien y el Mal, la vida y la muerte, y la indagación en la cara oculta del ser humano bajo la simbólica alusión al diablo, línea metafísica y elegíaca que domina también *Port Royal* (1968) o *Réquiem andaluz* (1972), elegía esta última a la muerte de la madre.

¹⁶ Ángel Caffarena Such nació en Málaga en 1914 y falleció en 1998. Vivió en el número 3 de la calle Strachan, el mismo edificio familiar en el que nació y vivió Emilio Prados, primo hermano de su madre, quien ejerció una influencia decisiva sobre él.



En 1965, la Real Academia Española le nombró miembro correspondiente por Andalucía y también fue nombrado académico de honor en la Real Academia de Antequera en su refundación en 2010.

Después *Cuenta y razón* (1962) o *Reales Sitios* (1970), donde los espacios y momentos vividos definen el recorrido de las vivencias del propio poeta, vertiente existencial donde asoman como constantes en su obra las preocupaciones religiosas, que abarcarían libros claves de su trayectoria como *Épica menor* (1973), año en el que se le otorgó el *Premio Nacional de la Crítica*.

Asimismo, aparecieron *El año sabático* (1976) o el panteísta *El canto de la tierra* (1977).

Así llega hasta esos retazos de la experiencia que son *El puerto* (1979), *Glosa* (1982) y *Ocasiones y réplicas* (1986), siempre bajo el cedazo del culturalismo grecolatino y la más innovadora tradición moderna que conlleva una búsqueda de lo espiritual en lo mundano, estableciendo también correlatos míticos y épicos.

En sus últimos poemarios *Poemas de la teja* (1998) y *Nuevos poemas de la teja* (2000) asoman otra vez la angustia existencial y el tema del dolor bajo el mito de Job, toda una reflexión amarga sobre la pérdida, la ruina y el devenir hacia la nada, pero siempre con el tono tranquilo y contemplativo que se hace entrañable al lector, para llegar con *Breve llama* (2000) al mismo símbolo de la existencia humana, como recuerdo de aquel relámpago alejandrino entre dos oscuridades.

Feliz aquel que puede las causas de las cosas
 adivinar temprano,
 mas el que se retarda
 adrede, no queriendo que nada se le esconda,
 llega más lejos.

En un breve ensayo realizado por José Corredor-Matheos se anotará: «Alfonso Canales es una de las figuras de la poesía andaluza y uno también de los poetas españoles más importantes de su generación» (2003: 9).

De hecho, se le hace el heredero y continuador de la importante saga de poetas andaluces del siglo xx, citando el autor a predecesores de la talla de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Luis Cernuda.

Visto así, no podemos poner en duda que Alfonso Canales representa la larga senda del desarrollo de una poesía sentida y, en modo alguno huérfana. Así se nos indica al introducirse la palabra «continuador». Esta continuación, este seguimiento de la poesía de Canales es asimilado por la profesora y estudiosa María del Pilar Palomo como «la fusión de cultura y vida». Señala la investigadora que «en Canales este hecho trasciende el marco de lo formal» (2003).

Justo es decir que fue un poeta que prefirió la soledad y el silencio para abordar su obra poética, lo que no le eximió de ser una persona precisa en cuanto al conocimiento de su entorno y en lo concerniente a la valoración de su propio trabajo creativo.

Para conocer cómo llega Alfonso Canales a la poesía lo mejor es ingresar de lleno en su propio discurso. Y, sin embargo, por un lado, debo decir que me llaman la atención los autores que se prologan a sí mismos, en tanto que añadiría que nadie mejor que uno mismo para hablar de sí. Este hecho, este acto lo lleva a cabo cuando se publica su primera antología que lleva por título *Hoy por hoy* (1974), explicándonos el propio autor qué lugar ocupa en el panorama poético del momento. Ese *hoy* remachado en el título no hace sino situarnos en un tiempo muy exacto.

En este prólogo nos señala con claridad cuáles son sus ejes como escritor que, por otra parte, no son muy distintos de cómo han sido sus herramientas para tratarse con la vida. Y en esto, hará un diagnóstico esclarecedor de sí mismo y del mundo.

El poeta y ensayista José Infante se percata de la importancia de este prólogo de su primera antología que el autor toma entre sus manos y asume. Expresará con acierto:

No es frecuente encontrar a un poeta que haga su autobiografía literaria. Lo hizo magistralmente Luis Cernuda, en su *Historial de un libro*, donde disecciona *La realidad y el deseo* con un delicado, inteligente y fino estilite. También lo hizo a veces Canales. Como en el texto que precede a su antología *Hoy por hoy*, publicada por la Universidad de Sevilla en 1974 (Infante, 2013: 14).

Si nos preguntamos a qué grupo poético, a qué generación de poetas pertenece Alfonso Canales o cuál le corresponde, hay quién afirmará que: «Se lo sitúa en la Generación del 50 por razones historiográficas, aunque en realidad su trayectoria poética permite calificarlo como independiente literario» (Portela Lopa, 2018: 113). A lo que Alfonso Canales añade:

Se ve también —Dios me perdone— que soy poco o nada gregario. A este respecto, mi contumacia llega incluso a recrearse en la idea de que el gregarismo es una actitud regresiva que nos aproxima al *filum* de los insectos. Por eso no participé en los entusiasmos de la llamada poesía social.

Su sentido de individualidad, de su sentimiento como individuo, queda expuesto y esta manifestación como tal es tan lícita como cualquier otra. La pertenencia a uno mismo es la plena reivindicación del restablecimiento del ser. El YO aquí, desde luego, no sobra.

Siempre habremos de acudir al pasado para situar su nombre y por ende su obra, que anidará en una cadena de prestigio indiscutible.

No obstante, pocas son las personas que conocen la obra de Alfonso Canales. Actualmente la Universidad de Málaga hace un gran esfuerzo para dar voz al poeta, a pesar de su fallecimiento el 18 de noviembre de 2010.

Naturalmente influye el hecho extraordinario de que la Universidad de Málaga fuera la elegida por él para legar su sustancial Biblioteca y sus archivos. Esto tiene obviamente un significado y una gran responsabilidad: el profesorado del Área de Literatura Española que siente este enorme compromiso de brindar a los alumnos de literatura la posibilidad de acercarse muy estrechamente a la obra del poeta malagueño, que extrañamente bordea el silencio absoluto.

Pero ¿por qué? ¿A qué se debe que la obra de Alfonso Canales sea desconocida, ignorada? En primer lugar, lo atribuiré a los planes de estudio tan estrictos en cuanto al tiempo y al espacio. En segundo lugar, inculparé al mismísimo autor deseoso constantemente de proteger su aislamiento, con el fin de autoprotgerse, de salvaguardar sus momentos dedicados a la obra, a su obra. Ese tiempo de dedicación a la obra era sagrado.

Ya confesaba él ser poco o nada gregario. Esa concentrada y constante soledad, ese silencio continuado, en prórroga constante con la justificación de necesitarlo para abordar su obra poética, le proporcionó el indispensable aislamiento para sí. Y esta circunstancia, con el paso inexorable del tiempo, se cobra un tributo tan gravoso como el desconocimiento de su obra y... de su persona.

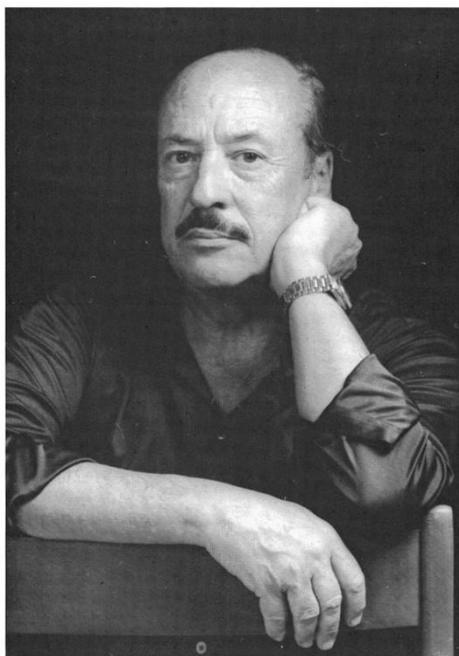
Añadamos que su obra no es fácil ni sencilla de interpretar, tampoco es cómoda de entender o de leer, y hoy con la recomendación desde las más insignes, pero nada gloriosas, mentes ministeriales de no esforzarse, de no entregarse al estudio, este machacón *laissez faire, laissez passer* da como resultado no congraciarse con el estudio hasta conseguir el ensimismamiento por algún autor ya sea clásico o de nuestros días.

Por otra parte, este voluntario *estar fuera* de Alfonso Canales, no le eximió de ser una persona precisa en cuanto al conocimiento de su entorno, pero ÉL NO SE MEZCLÓ con su entorno. Se abstraajo, se disoció deliberadamente.

Si comparamos su actitud, su condición, con la de Rafael León captaremos diferencias abismales muy apreciables. El sabio Rafael León era un ser sociable, le agradaba charlar, relacionarse, ganar mundo con otros, era simpático, cordial, complaciente... en tanto que Alfonso Canales mantenía un gesto ritual en su semblante

fácil de interpretar, que provocaba *ipso facto* el alejamiento de aquel o aquella que quisiera preguntarle sobre alguna cuestión en particular. Y ese horario...

Esa rigidez personal que en un entorno amigable era fácilmente superada, pero que en el día a día del poeta era más áspero. No obstante, ese buscado apartamiento dio sus frutos y en numerosos casos fueron y son —he de decir— valiosos y trascendentales en nuestra lírica¹⁷. Y a pesar de todo, Alfonso Canales probablemente aún hoy nos resulta un poeta ensombrecido. Habremos de remediarlo de algún modo en la medida de lo posible: enseñando, mostrando la obra del poeta malagueño. Alumbrémosle.



Alfonso Canales
Fotografía tomada de [El velador](#),
[«Alfonso Canales, al aparato»](#)

¹⁷ Para un listado exhaustivo cf. el portal sobre el autor publicado en línea por la [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#).

La correspondencia anunciada

La interesante correspondencia que aquí se presenta abarca un marco temporal que transcurre entre 1953 y 2002: esto es, casi cincuenta años que constituye un largo y sincero período de amistad, con los vaivenes humanos que a todos nos llega a afectar.

En este epistolario contamos con treinta y tres cartas —unas autógrafas y otras mecanoscritas— cuyo desglose sería: más de una veintena de cartas de Rafael León, cuatro firmadas por María Victoria Atencia y nueve firmadas ambos.

Referimos entre esta correspondencia las felicitaciones de Navidad y Año Nuevo y algunas tarjetas postales remitidas desde distintos destinos.

Los originales de las cartas se encuentran depositadas en la Universidad de Málaga, que acoge el legado bibliográfico y documental de Alfonso Canales, Bien de Interés Cultural.

Se han transcrito aquí siguiendo fielmente la fuente primaria. No obstante, se ha considerado oportuno actualizar la ortografía y la tipografía en casos muy puntuales que no afectan al sentido del texto.

Las epístolas son muy cordiales y afectivas al principio de esta amistad, serenándose con el tiempo el tono y las misivas. El teléfono y algunas indiscutibles desavenencias hicieron el resto.

Lo importante es contar con ella; lo significativo es qué se cuenta y cómo se cuenta.

Se escribieron, se llamaron, se vieron...

No hubo sonoras despedidas.

La discreción se impuso incluso en los adioses.

La poesía se impuso a otros saberes.

1.¹⁸Málaga, 3.^{er} domingo, diciembre

Estimado Alfonso:

Acabo de leer de releer tu libro¹⁹. No lo esperaba como es. Imaginé un algo más atormentado y de más complicación. La sorpresa ha sido, pues, grata.

La estructura, próxima, en cierto sentido a *Abril del alma*, de Muñoz Rojas²⁰, me vuelve a hacer ver cuánta más poesía cabe en unos alejandrinos libres, que en la presencia atildada del endecasílabo el mismo alejandrino, en soneto, que también empleas.

Me han llamado la atención ciertas reiteraciones de unos mismos temas, a lo largo de la misma obra. Parece haber una obsesión de vuelos, de venas y de tiempo que fluye como río.

Continuamente vuelan las cosas, y las cosas se posan en tus poemas. El vuelo tiene un porqué: las cosas resultan aladas de tus versos²¹.

«Pasarás sin notarme, como pasan las aves»

que más concreto es

«... los alados minutos

Con instantes que apenas se posan en la tierra»

«sobre un ala de viento»

lo mismo que en

¹⁸ Carta autógrafa de 1953.

¹⁹ Según cuenta el propio Alfonso Canales en *Hoy por hoy*, que es su propia antología contada por él mismo, su maestro y su referencia poética primera fue el poeta José Antonio Muñoz Rojas. Obviamente esto haría que él, como poeta primerizo, absorbiera toda la inspiración de la mano y la voz del poeta de Antequera.

²⁰ Se refiere Rafael León al volumen del poeta y prosista antequerano José Antonio Muñoz Rojas, *Abril del alma*, publicado en Madrid, Editorial Hispánica, Col. Adonais, 1943.

²¹ El subrayado es de Rafael León. Critica León la repetición continua del vocablo «alas». No tuvo Alfonso Canales en sus inicios un crítico más sincero y estricto.

«... y este alado
olor»

o en

«en los azules vientos que acarician tus alas»
«como si te crecieran alas en el olvido»

con una tendencia que irá a triunfar definitivamente en la atribución al Alto, de unos brazos de plumas:

«acechando al susurro que producen tus alas
Señor, tú tienes alas...».

En infinidad de versos, un algo vuela y se posa. No voy a traértelos aquí, que tú los sabes. Estos porque sobre vuelo, ala.

Las venas, obsesión segunda. Segunda sobre la gran obsesión de las horas, que, en la venidera, puede concretarse así: ¿Será porque, sí (en sí)?, o ¿será (para mí) porque yo he de vivirla? Esta es la sustancial oquendidad²², en antipoesía. Y no viene a deshora, sobre las horas, este divagar en filósofo.

«porque tú no sabías que no pasan nubes
dos veces por el cielo de una misma ventana»

que viene a ser el «todo fluye del Oscuro». Y el «nada es»:
«éramos otros, otros, otros, como el fluyente río...».

Y nos vamos con el río, ya subrayado, como tiempo, de más interés que las venas.

²² «Oquendidad», término que no está en el DLE, procedería de *oquedad* en su segunda acepción: «Insustancialidad de lo que se habla o escribe».

Porque ya en *Caracola*²³, que no tengo a la vista, habías hablado de «la vida, el río de la vida» y del tiempo, que «mal comparado ha sido con el río». Esta presencia de J. Manrique, en quien no es inevitable pensar, responde al estado de cosas que ya habías planteado en *Sobre las horas* y que yo gusto de subtitular, con mejor precisión y peor gusto: *Los muertos, en pie*.

Relee o recuerda, que es cuestión de *re*:

«o serenar tu curso con idas y venidas
Breve arroyo del tiempo»

Y «tú creías que el tiempo
.....mañana será río».

El río, el río de la vida, vuelve a cerrarse en las venas para morir repentinamente, como el pájaro helado.

«Más mi muerte no llega...
.....
Y he encontrado el vacío»

que es el vacío del hondo pozo que contaste después o de una muerte a quien no urges, adoptando las desesperadas posturas de que habló Machado. Siguen los muertos en pie. Y el pozo;

«enseñando en los ojos el oscuro latido
del corazón que un pozo le va clavando dentro».

La idea que expresas y las sensaciones que defines en toda una estrofa de «El fondo» (la que comienza, precisamente, con esas palabras) la he visto después, aunque la leí antes, en un libro recientísimo: *Nacimiento*

²³ Se refiere Rafael León al «Soneto» que Alfonso Canales publica en *Caracola*, Málaga, octubre, 1953, n.º 12.

*último*²⁴. Preparamiento para este último y ya definitivo nacimiento, parece tu libro todo (y lo que no, no me gusta: no sé por qué). Pienso en las décimas y algunos sonetos. Lo demás, maravilloso, sin que precise especificación:

«y podemos sentarnos a la orilla de un río
y pensar en aquello que no comprenderíamos
si el tiempo se secara dentro de nuestras venas».

El tiempo que fluye en río; la vibración de alas, delatora de una presencia; las venas en las que la sangre puede llegar a dormirse como el invierno a los arroyos, están dichos frecuentemente con una terminología de superlativos acariciadores:

sutilísimo
dulcísimo
vastísimo
suavísimo...

a las veces, la construcción de una frase me hace pensar en Miguel Hernández:

«a tan poca alegría o tan ninguna»²⁵.

Pero escrito como está, está pensado en Canales. Y las constantes, reaparecen después en *Caracola*, con este libro y el *Prometeo*²⁶, lo único

²⁴ *Nacimiento último* es un volumen de Vicente Aleixandre de 1953 publicado en Madrid por *Ínsula*. Este es un libro de muy compleja y larga trayectoria, hasta alcanzar una poesía de sentido humano, que se ejemplifica en *Historia del corazón* de 1954; curiosamente es una obra que recibe la influencia de los nuevos poetas a la vez que influirá sobre ellos. Insiste aquí Rafael León, como antes sobre lo reiterativo en sus versos, en la excesiva cercanía de Alfonso Canales con otros poetas contemporáneos.

²⁵ Le debe recordar al «Juramento de la alegría» del poeta de Orihuela.

²⁶ *Prometeo* representa el intenso heroísmo de la creación humana y ha sido siempre determinante para la creación y reflexión de poetas y filósofos de todos los tiempos. No he encontrado ni poema,

tuyo que conozco. Pero esto ya es otra cosa. Sería inoportuno decirte a ti, yo, cuánto me ha gustado el libro. Por eso voy a otra cosa.

Y otra cosa, es el tono. En un primer momento (hablo de los alejandrinos) me dio la impresión de estar leyendo, sobre poesía moderna, poesía clásica, clasicismo clásico, enténdeme. Decidí que estaría bajo el influjo del *Prometeo*, clásico y tuyo, al fin leído en casa, tras la audición solo mediocre del Conservatorio (la cabeza inclinada para leer, y la voz tapada por el atril. Corrige esto, si puedes, para otra ocasión). Persistiendo la sensación, he buscado otras traducciones de clásicos que conservaron el aliento original, en lo posible. Y hay eso. Hay sensación, tono, de clasicismo. He ido entendiendo por eso, el porqué de unas palabras latinas abriendo el libro.

Bueno, si has leído, ya estás curado de espantos. Afectuosamente

Rafael León

2.²⁷

Mis queridos amigos Alfonso y M.^a Luisa²⁸, al fin me decido a escribirlos y creo que debo comenzar con disculpas, aunque bien me sé no es comienzo demasiado oportuno. Ya escribí a Bernabé²⁹ y a Vicente³⁰. Lo hago, después, a vosotros, más no por desafecto, sino por mi exceso de «temor reverencial». Aunque sois los que hace más tiempo que conozco,

ni artículo que Alfonso Canales hubiera dedicado al mito. Pero indudablemente debió de tratarse de una Lectura-Declamación que ofreciera Alfonso Canales del *Prometeo* de Esquilo en el Real Conservatorio María Cristina. Los consejos de Rafael León son valiosos por la sinceridad que emplea.

²⁷ Carta autógrafa sin fecha, pero de 1954 por los datos que se ofrecen en ella.

²⁸ María Luisa Guille Heredia, esposa de Alfonso Canales, falleció el 23 de octubre de 2008 a los 83 años. El matrimonio tuvo tres hijos: María Luisa, Alfonso y Julia.

²⁹ Se trata de Bernabé Fernández-Canivell y Sánchez, editor, impresor, coleccionista y mecenas de los años cincuenta en Málaga. También y por encima de muchas otras cosas gran amante de la poesía. Curiosamente el nombre de Bernabé no aparece en *Caracola* en los números 11 y 12, por las numerosas disensiones con el equipo de dirección. Bernabé apostaba por poetas jóvenes y Vicente Núñez, Muñoz Rojas, Rafael León y Alfonso Canales estaban entre ellos. Rafael León comienza su correspondencia con Bernabé sobre su poesía y la de los demás de su interés en torno a 1953. Y siempre, con su acostumbrada sinceridad.

³⁰ Se trata del poeta Vicente Núñez quien inicia su colaboración con *Caracola* en noviembre de 1953, número 13, donde su nombre ya queda inscrito como miembro del Consejo de dirección de la revista.

es también cierto que sois los que menos he «tratado», y me encuentro un poquillo cohibido.

Antes que nada, quiero daros las gracias por vuestras atenciones para con M.^a Victoria³¹, que se hace lenguas de vosotros y vuestra amabilidad para con ella. Estad seguros de que os corresponde (y por ella yo, si no tuviera motivos propios) con todo su afecto y simpatía. Ya me ha escrito la «maniobra» de mi madre³², acercándose a M.^a Victoria cuando estaba con vosotros, para conocerlos.

Le hablaba yo tanto y tanto, que, mujer al fin, no resistió a la tentación de curiosidad. Pero, mi madre, nada me ha dicho de esto.

A Bernabé, a Vicente, ya les he informado de lo poco de interés que he sabido desde que salí de ahí: que F. Quiñones³³ y J. M. Souvirón³⁴ colaboraron en el n.º 3 de Teresa³⁵; que el dibujo de un chico tendido en

³¹ Naturalmente escribe sobre María Victoria Atencia, su novia y posteriormente esposa, que se reveló como una gran poeta. Ejerce en esta correspondencia de intermediaria y transmisora de mensajes.

³² La madre de Rafael León, Francisca Portillo era conocida entre sus allegados como Paquita Portillo, mujer de carácter y emprendedora condecorada con la medalla al Mérito Turístico por su dedicación a la hostelería.

³³ Fernando Quiñones (1930-1998) comienza su aventura literaria en 1948 con la fundación de la revista *El Parnaso* hasta febrero de 1950. Posteriormente crea *Platero*, que se publica hasta 1954. Empieza a escribir artículos de prensa de manera sostenida, que fueron recogidos en dos volúmenes, *Fotos de carne y Por la América morena*. En 1957 publica su primer libro de poesía, *Ascanio o el Libro de las flores* (Málaga, Colección A quien conmigo va), bajo el cuidado de Bernabé Fernández-Canivell, lo que le brinda la ocasión de trabar amistad con el Impresor del Paraíso. *Cercanía de la gracia* fue accésit del Premio Adonais de poesía en 1956. Con Borges en el jurado, consigue en 1960 el Premio Literario promovido por el diario *La Nación* de Buenos Aires con *Siete historias de toros y de hombres*. Otros aspectos de su personalidad creadora son los viajes y el flamenco. Cf. Díez de Revenga (2006); Jurado Morales, Romero Ferrer y Vázquez Recio (2018 y 2020).

³⁴ José María Souvirón Huelin (1904-1973) fue escritor, ensayista y crítico. En 1923 funda en Málaga la revista literaria *Ambos*. Publica en la revista *Litoral* su libro poético *Conjunto* en 1928. Colabora con Neruda en la revista *Caballo Verde para la poesía*. Desde 1953 trabajó en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, desempeñando la cátedra Ramiro de Maeztu, llegando a ser subdirector de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Finalmente, reúne sus ensayos en *Compromiso y deserción* y *Príncipe de este siglo: la literatura moderna y el demonio*, aparecidos en 1967. Se le puede considerar por su edad entre los poetas más jóvenes de la Generación del 27, si bien su poesía poco tenía que ver con la de este grupo poético. Es autor también de algunas novelas, como *El viento en las ruinas* (1946) y *La danza y el llanto* (1952), esta de carácter autobiográfico. Fue académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y miembro honorario de la Academia Chilena de la Lengua. Cf. *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, pp. 922-925.

³⁵ TERESA. *Revista para Todas Las Mujeres*, editada por la Sección Femenina de la Falange Española y de las JONS. Dirigida por Lula de Lara Osío, nace en la segunda etapa del franquismo

la playa con el brazo próximo a una caracola, y que fue portada de un número de la de Málaga, no era inédito, pues había salido hacia dos o tres meses en otra revista, no recuerdo cuál³⁶; que tu lectura (no, de tu lectura no hablo, porque me ha hecho rabiar).

Bien está que me perdiera la de Estrada³⁷, que es poesía «de la que suena» (?) y a mí no me gusta); que Pío G. Nisa³⁸ se llevó —también— el premio Boscán³⁹; que en mi último soneto de *Caracola* se pasó una errata⁴⁰, menos mal que en la rima y, por tanto, subsanable fácilmente por el «avisado» lector; que continuó escribiendo — muy lentamente — aquella

(1951-1969) sin argumentario político pero bajo el control del gobierno y la Falange. Representó con todo el lado más progresista de la Sección Femenina y al entretenimiento sumó la pedagogía y la instrucción cultural, singularmente en ciencia. Sus números son hoy poco localizables. El núm. 4 corresponde a abril de 1954.

³⁶ Rafael León describe esta portada que aparece en el número 16 de *Caracola* y he comprobado que se repite en el número 27, cuestión extraña e insólita. ¡Ah! Bernabé no consta. Han modificado cuestiones: no hay Consejo de Dirección y sí un escueto HACEN CARACOLA al final; la crítica o Sección de Notas no está a cargo de Alfonso Canales, sino de Vicente Núñez. Bernabé reaparece como cuidador de la edición en los siguientes números. La viñeta de la portada es del magnífico Manuel Álvarez Ortega, quien nació en Córdoba en 1923 y falleció en Madrid en 2014. Fue un escritor, traductor y poeta muy próximo al grupo «Cántico». Fundó y dirigió la revista *Aglæ*, que vivió literariamente entre 1949 y 1954. Desde 1951 desarrolló gran parte de su obra en Madrid. Entre sus títulos figuran *La huella de las cosas* (Córdoba, 1948); *Hombre de otro tiempo* (Madrid, 1954), *Exilio* (finalista del Adonais, 1955). Junto a otros intelectuales creó la colección Palabra y Tiempo, de la (Taurus) y actuó como traductor de numerosos autores, como Paul Éluard, Laforgue, Breton, Péret, La Tour du Pin, Jarry, Lautréamont, Oscar Milosz o Apollinaire. Desde 2015 existe la Fundación Manuel Álvarez Ortega cuya finalidad es la conservación, estudio y difusión de los fondos documentales, bibliográficos, pictóricos y epistolares del autor y pintor.

³⁷ Se trata de José Luis Estrada y Segalerva, poeta malagueño, quien propició la creación de *Caracola*, como evocación de una flor cordobesa, durante su legislatura como alcalde de Málaga. Sobre el tema, cf. Jiménez Tomé (2013).

³⁸ Pío Gómez Nisa, nacido en Sevilla en 1925; pasó su infancia en Melilla. Su obra literaria comenzó muy vinculada a la revista *Al-Motamid*, dirigida por Trina Mercader. Posteriormente dirigió la revista *Manantial* junto al poeta Jacinto López Gorgé. Destacó en el ámbito poético, siendo considerado por algunos un «poeta del Régimen». En alguna ocasión ha sido incluido en la «generación sevillana del cincuenta y tantos». En Tetuán —entonces capital del protectorado español de Marruecos— colaboró con el *Diario de África*. Obtuvo su licenciatura como periodista en 1961. A lo largo de su vida fue director de distintos periódicos como el *Diario de África*, *Falange*, *El Eco de Canarias*, *El Telegrama de Melilla* o *Diario Español*.

³⁹ El Premio Boscán de Poesía surgió en 1949 de manos del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona. Tuvo una primera época de esplendor, que contribuyó al lanzamiento y difusión de importantes autores de la posguerra (Alfonso Costafreda, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Sahagún), para pasar después a un segundo plano dentro del panorama de los premios poéticos.

⁴⁰ Publica Rafael León el soneto «Lluvia», *Caracola*, Málaga, n.º 16, febrero, 1954.

especie de Plegaria (no tan nerudataria⁴¹ como tú esperabas, según me dijiste) que comencé en Málaga, que... yo, qué sé. ¡Se entera uno de tan pocas cosas por aquí! La única novedad fue encontrarme a un tal Smerdou Altolaquirre⁴², malagueño, soldado aquí, y sobrino del poeta.

Ya sé los piropos que te echó Estrada en el prologoillo de su lectura. María Victoria dice que se puso muy contenta al oírlos, porque «te debemos mucho». Pero, a renglón seguido, me decía que para ella no hay más poeta que yo. Habrá que disculpárselo, pues la razón es clara.

Hablemos —también— del tiempo. Supongo que ya os bañaréis. Al menos M.^a Luisa y los pequeños. Aquí llueve todos los días, muchas veces en proyecto de tormenta. Hay nieve en las montañas de los alrededores.

Estoy, dicen, a siete km de la frontera de Francia, pero todo esto es catalán, solo catalán y nada más que Catalán. Estoy hasta la coronilla de catalanismo. Para ellos, yo soy «castellano» (no catalán). Me río, porque en Huéscar (Granada) era también castellano, es decir, no gitano. Por lo que veo, como andaluz, no me quiere nadie. ¡Con lo que yo presumía! Pero aquí, la «Ciudad del Paraíso», la ciudad del sur languideciente, no saben dónde está en el mapa. Por esto se imaginan que Barcelona es mejor que Málaga, «porque Barcelona tiene puerto de mar». Sí, será por esto.

Perdonad hijitos la lata que os doy; besos a los niños y para vosotros, con mi saludo, toda la amistad y el buen deseo de

Rafael

3.⁴³

13 y martes⁴⁴. Julio, Ribas de Freser

Sr. Don Alfonso Canales.

⁴¹ Obviamente se refiere a nerudiana. Adjetivo inventado. Significará: ¿Deudora de Neruda? ¿Al estilo de...?

⁴² Se trata de Luis María Smerdou Altolaquirre, hijo de Porfirio Smerdou Fleissner (Trieste, 1905-El Escorial, Madrid, 2002) y de Concepción Altolaquirre Bolín (Málaga 1907-¿?). Era la esposa, del conocido como el Schindler español que ocupaba el cargo de cónsul honorario de Méjico.

⁴³ Municipio en la provincia de Gerona.

⁴⁴ Carta autógrafa de 1954.

Mi querido Alfonso. Recibí tu carta, y ya te puedes imaginar mi alegría. Sabes de verdad el afecto que te tengo, quizás más respetuoso de lo que tú mismo quieras, pero afecto al fin, sentido, casi inexpresado, sincero, nacido de adentro. Nada de piques por nadie: donde tu estés, que se quiten todos. Piensa así María Victoria (a quien envié tu carta, y hoy me contesta) y así pienso y siento yo. Tu carta estará ya, en Málaga, en la carpeta especial de los papeles con los que sueño. Junto a ella, autógrafos de Vicente Aleixandre y Núñez; de José Luis Tejada⁴⁵; de José M.^a Souvirón, en cartas recibidas. De Juan Ramón⁴⁶ (uno de sus envíos a *Caracola*, que me cedió Bernabé⁴⁷). Y lugar para una carta de Altolaguirre, que tal vez reciba, porque le escribí en fechas recién pasadas: nació en la calle Altolaguirre⁴⁸ (si bien, es otro), me interesaron los precedentes tipográficos suyos en Málaga⁴⁹, y las anécdotas que me contasteis del poeta herido que llega a París, y del mejicano que trabajaba la plata con el tren. Luego, aquí, encontré de soldado a un sobrino suyo, y ya hablamos tanto de él, que le pedí su dirección (su nueva dirección: calle de las Tres Cruces, 11. Coyoacán. México D. F.) y le escribí, hablándole del afecto que para con él había en vosotros, en nosotros incluso, que no le conocimos, en toda Málaga.

Parece imposible que en tanto tiempo que hace que te conozco (ya se mide por años) sea esta la primera vez que recibo un escrito tuyo. Tu firma, sí; la tengo en la dedicatoria de *Sobre las horas*⁵⁰ que me quedé de Ángel G. Caffarena. Supongo que, para cuando vuelva a Málaga, ya se habrá olvidado del libro, y tú olvidarás también de dónde procede, y me

⁴⁵ José Luis Tejada Peluffo (Puerto de Santa María, 1927-Cádiz, 1988). Es poeta tradicionalmente adscrito a la Generación del 50. Formará parte del grupo refundador de la revista gaditana de poesía *Platero*. Fue antologado a partir de 1955 en varias colectáneas. En 1965 fue finalista del *Premio Leopoldo Panero con Razón de ser* (Madrid, 1957).

⁴⁶ En efecto, Juan Ramón Jiménez colaboró en la revista *Caracola* por el empeño de Bernabé Fernández-Canivell de atraerse las colaboraciones de este y de otras figuras señeras del exilio que se contaban entre sus amistades.

⁴⁷ Bernabé fue siempre generoso con Rafael León y María Victoria Atencia. Ellos eran prácticamente considerados miembros de la familia.

⁴⁸ La calle Altolaguirre —a secas— está ubicada en el centro histórico de Málaga.

⁴⁹ Nadie mejor que los que le ayudaban y enseñaban en esta materia: Ángel Caffarena —sobrino del poeta Emilio Prados— y Bernabé Fernández-Canivell, que aprendió de Emilio y de Manuel Altolaguirre, los fundadores de la auténtica, única y vanguardista *Litoral*.

⁵⁰ Canales (1950). Rafael estaba encantado con aumentar su colección de autógrafos.

lo re-dedicarás a mí, después que una sesión de borrratintas Ebro⁵¹ circule por alguna de sus pp.

A María Victoria, le encargué que te felicitara por tus últimos logros, que ya casi no puede seguir ni de lejos⁵²: alguno de ellos (tu lectura en la Casa de América⁵³, por ejemplo) no lo [*sic*] hubiera sabido si tú mismo no me lo comunicas). Yo mismo te felicito con todo mi corazón por las lecturas malagueña y granadina, y por tu publicación en *Poesía Española*. Si esto último ningún mérito nuevo te trae, al menos amplía el campo de extensión de tus poemas, y delimita un número nuevo de lectores para tus cosas. Realmente, esa revista siempre destacó tu nombre en la información marginal («banda sonora»), cuando reseñaba a *Caracola*. A *Poesía Española*, por vía Bernabé-Estrada⁵⁴, envié un par de días antes de verme de Málaga, dos sonetos religiosos de M.^a Victoria y dos amatorios míos. ¡Vaya usted a saber si alguna vez se publicarán!

Ya veo que Catena⁵⁵ se portó, en Granada, debidamente. Su impresión personal es, francamente, desagradable. Pero se muestra activo, voluntarioso, consciente y con ganas de agradar. En *Caracola* habéis publicado la nota que yo hice para la «Elegía»⁵⁶, a raíz de nuestro contacto en Málaga y Granada. Esto le habrá agradado bastante, y a mí también, dentro de que me cogió por sorpresa. Pero, en cierto sentido, me entorpece pues he venido así a colaborar imprevistamente en un número más de *Caracola* agotando una posibilidad de mi margen de crédito, que hubiera

⁵¹ Antiguo borrratintas o quitamanchas de marca Ebro.

⁵² Alfonso Canales daba cuenta de las actividades esenciales (recitales de poesía, conferencias, conciertos) en la sección «Notas» de la revista *Caracola*. También de las suyas propias.

⁵³ Casa de América, institución creada por el antiguo Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación junto a la Comunidad y al Ayuntamiento de Madrid, tenía como finalidad la difusión cultural, social y política de América Latina y promover actividades de reflexión sobre el ámbito iberoamericano.

⁵⁴ Aquí se fusionan dos intereses importantes: el conocimiento de la poesía y de los poetas de Bernabé Fernández-Canivell y la influencia política de José Luis Estrada y Segalerva.

⁵⁵ Víctor Andrés Catena nació en Granada en 1925 y falleció en Málaga en 2009. Fue un promotor de la cultura y de las letras que acercó las vanguardias europeas a Granada en los años 50. Asimismo, fue fundador del Aula Cultural de la Universidad de Granada, creó la revista de poesía *Caracol* y diversos círculos literarios. Se dedicó al teatro y también escribió guiones de cine, como el de *Por un puñado de dólares*, la película más relevante del Spaghetti western. En *Caracola* publicó en los núms. 4, 17, 21-22, 24, 36.

⁵⁶ Aparece en la sección NOTAS, número 21 de *Caracola*. Se titula «Víctor Andrés Catena. *Elegía a un amigo*», Granada, 1953.

preferido para un poema. No obstante, te envió los últimos de María Victoria y mío, para que salgan cuando sea, en el caso (requisito *sine qua non*) de que te plazcan.

De Málaga recibí *Historia del corazón*⁵⁷, el último de Vicente Aleixandre, que ya conocerás sobradamente. El *Canto general* de Neruda⁵⁸, lo he perdido a varias librerías y distribuidoras barcelonesas. Descuida, porque iré a Francia por él si en Cataluña no lo encuentro.

En cuanto a la lectura de que nos hablas, tanto mi novia como yo mismo, es lógico que no lo tomemos muy en serio. Ten presente que me faltan cuatro y medio meses para regresar a Málaga. No obstante, la mera propuesta (sé que no la harías, si previeses la certeza del fracaso) es ya, de por sí, sobradamente ilusionadora. Si alguna vez le llega su oportunidad, podría darse yo mismo leyendo cosas de los dos, con un prologuillo sobre la marcha, acerca de la poesía masculina y femenina, y temas así, del tipo de influencias y contactos, colaboraciones y correcciones, más en su sentido de generalidad, que en el caso concreto (aunque a él referido) de nuestra lectura.

Bueno, y voy ya a aquello por donde debí comenzar la carta. ¡Demonio!, pues no es nada el proyecto de Estrada (que me comunicas tú, así también, como quien no quiere la cosa, con una imparcialidad informativa que vamos, caramba). De ninguna forma me hubiera atrevido yo a pedirle (a pediros) lo que se me concede. Estoy que doy saltos de alegría. Ya puedes figurarte cómo me quedé al leerlo, y la que armé, con tu carta en la mano. Era esa — compréndelo —, la secreta ilusión que se me antojaba inalcanzable⁵⁹. Y ya está aquí. Gracias a Dios (gracias a ti) no lo

⁵⁷ Aleixandre (1954). Este es un volumen con el que el poeta inicia una renovada etapa más realista y humana, notablemente distinta a la precedente, con un estilo menos complejo y una temática diferente.

⁵⁸ Se publicó por primera vez en México, en los Talleres Gráficos de la Nación, en 1950. Neruda lo empezó a componer en 1938. Con pocas semanas de diferencia, se imprimió y circuló en Chile una versión clandestina. La edición original que salió en México incluyó ilustraciones de los muralistas mexicanos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Así podemos entender por qué era difícil de conseguir. En España era casi imposible: pero en 1952 apareció una edición facsimilar de la primera, de tan solo 5 000 ejemplares al cuidado del diseñador gráfico y pintor español en el exilio Miguel Prieto Anguita. Se llevó a cabo en el mismo taller.

⁵⁹ Evidentemente esa ilusión que se cumpliría es la de pertenecer al Consejo de Dirección de la revista *Caracola* que se hizo efectiva a partir del número 27, publicado en enero de 1955.

he necesitado hasta ahora para andar entre vosotros y para publicar las cosas mías, y de mi novia, que te parecieron reunían el *mínimum* de presentabilidad exigible. A veces, tuviste que desengañarme sobre cosas mías; pero reconoce que esto ha sido cada vez menos frecuente, así es que no eché en saco roto tus consejos, y asimilé tu idea directriz. Por todo lo que te haya debido hasta aquí, y por todo lo que te deba en esa decisión de Estrada, gracias, Alfonso. Reconozco que, *vis a vis*, me hubiera costado más trabajo darte las gracias.

Y nada más. Mi saludo para María Luisa, y besos a los chiquillos. ¿Me recuerda, aún, mi pequeña amiguita? Supongo que María Victoria os acompañará a la lectura de Vicente⁶⁰. Recibid el recuerdo de quien no puede acompañaros. Y, para ti, un abrazo de

Rafael

P. D. El detalle refinadamente macabro del cuento de Tolstoi⁶¹, relacionado con el pez, te lo perdono por mor de lo del Consejo de *Caracola*.

R/

4.

Ribas, 15 agosto 1954⁶²

Queridos amigos Alfonso y María Luisa:

Hoy, que además de domingo, es el día principal de las Fiestas de Ribas, por oposición a todo el jaleo que, en las calles, en las plazas, están armando con los organillos, los cohetes, las sardanas y los altavoces, yo me he venido «a casa» (es un decir, esto de casa), y me he puesto a escribiros a todos vosotros: a ti, y a María Luisa, a Bernabé y Quinín, a Vicente.

⁶⁰ Se trata de la lectura de Vicente Aleixandre en Málaga.

⁶¹ De Tolstoi no he encontrado ninguna referencia de ese cuento.

⁶² Carta autógrafa de Rafael León.

Por descontado, a María Victoria, también. A vosotros, os agradezco vuestro recuerdo desde Galicia, en la postal que me enviasteis. Ahora, mientras os escribo, tengo sobre la mesa el retrato de mi novia, y el que ella nos hizo (a tí, a Vicente, a mí) en el Retiro; los últimos números *Caracola*; unos libros (Neruda, Aleixandre, Dámaso Alonso y tu *Sobre las horas*; un almanaque donde minuciosamente anoto los días que aún me faltan para regresar (3 meses y medio justos), y unas flores, jazmines, que desde Málaga me envía María Victoria⁶³.

Ya ves, todo esto, en pleno día mayor de la Fiesta Mayor. Y es que tengo una tristeza invencible y un hastío de tierras catalanas, que no se lo salta un gamo. Todo sea por Dios, porque lo que es por la Patria...

En busca del libro de Neruda, hice una escapada a Francia, solo de horas, con inútil resultado. A la Librería Española de París, lo he pedido a través de diversos amigos. Por otra parte, la Librería Francesa de Barcelona, 8 y 10 Rambla centro, aceptó mi encargo de proporcionarme cuatro ejemplares del *Canto General*, y otros cuatro de la tercera *Residencia*⁶⁴ (tú, Bernabé, Vicente y yo). «Aunque se lo tendríamos que hacer venir de Buenos Aires, tardarían unos tres meses en llegar. Caso de interesarle, le rogamos nos confirme su pedido». Me lo dijeron en carta con fecha 26 de julio, y a vuelta de correo escribí aceptando, claro está, y metiéndole bulla. Bueno, te adjunto la carta, y será mejor.

Me dice María Victoria que se ha extraviado la copia de su soneto⁶⁵ que tú revisaste. Espero no molestarte mucho, y te envío nueva copia de sus dos últimas cosas, para que las modifiques como consideres mejor, supervisando — sobre todo — la puntuación. En el que te titulo simplemente «Soneto», aunque podría ser «del despertar», de tu amanecida, o algo así, hay una frase «destello casi niña», que no ha querido ella modificar, aun cuando se lo advertí. Al fin, no sé si así queda como su acierto, o como mi error. Decide tú que, para eso, tienes siempre la última palabra⁶⁶.

⁶³ Este detalle denota y subraya la delicadeza de María Victoria hacia su amado Rafael.

⁶⁴ Se trata de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda.

⁶⁵ El soneto al que alude Rafael León sería el titulado «La entrada del Señor», en Málaga, *Caracola*, n.º 24, octubre 1954.

⁶⁶ Denota la confianza en su entonces buen amigo Alfonso Canales.

¿Haces algo de tu *Roca de los amantes*⁶⁷? Yo continúo, a ratillos perdidos, y muy poco a poco, un poema libro que comencé en Málaga, y que me he decidido a titular *Clausura de tus labios*⁶⁸, y ultimarlos en breve.

Me dicen que el próximo verano os iréis a Mallorca. Cuenta que haré lo posible por acompañaros. Bastante envidia me habéis hecho ya pasar con este a Santiago.

En cuanto al verano que corre, yo he decidido no meterme en el río. ¡Ni hablar! Prefiero una ducha de vez en cuando, aunque aquí hace fresco. Sin embargo, tú, digas lo que digas, sí podrías ir, de vez en cuando al menos, con los tuyos, a la mar.

Mis saludos para María Luisa, y besos a los niños. Para ti, un fuerte abrazo con todas estas ganas de volverme a reunirlos.

Rafael

5.⁶⁹

4 Septiembre

Mi querido Alfonso:

Me escribías el otro día que un poema o una carta salen cuando quieren, no cuando se quieren. Me justificabas así tu retraso en contestar a la mía anterior. Hoy te repito yo tu idea, para decirte que sigas esperando mi carta, porque esta no lo es. Esta es solo casi unas líneas de buena administración, para los efectos de no perder el lugar que nos habéis reservado a María Victoria y a mí, en ese estupendo n.º 24 de *Caracola*⁷⁰, que ya estoy esperando impacientísimo. Mío, no sé qué enviarte. De mis sonetos, inéditos aún, en el cuadernillo que te dejé días antes de venirme, el que más me convence es «Todo vuelve otra vez», no sé si por razones

⁶⁷ No consta como poema ni como libro.

⁶⁸ Nunca editó un libro de poemas con este título.

⁶⁹ Carta autógrafa de 4 de septiembre de 1954.

⁷⁰ Finalmente, en ese glorioso y esperado número 24, de octubre de 1954, de *Caracola* se publicaron «La entrada del Señor» de María Victoria Atencia y «Una paloma en la calle» de Rafael León.

extrapoéticas, y que quizá no te agrade demasiado. Son también inéditos: «Vienen tus dedos»; «Una paloma en la calle»; «Ahora el viento»; «No te tardes»; «No el corazón»; «Ah, coleccionadora»; «Cementerio marino»⁷¹ (que podría titularse «Cementerio inglés», y ya está. Son ocho en total. A *Poesía Española*⁷², por medio de Bernabé y Estrada, envíe dos, que son los que te subrayo doblemente; piensa si debes tomar alguno de esos. En resumidas, prefiero que hagas tú la elección, que tendrá así una doble ventaja: será más acertada, y me llevaré la sorpresa de ver cuál has elegido y enviado.

Esto, respecto a lo mío, que, como un borriquito mal educado, me he puesto delante. Respecto a María Victoria, he preferido que sea ella quien decida entre sus cosas, aunque imagino que te enviará el soneto del acanto, o el de la comunión. Le diré que te lo copie a máquina, y te lo adjunte a estas cuartillas que, a tal fin, te envío por su mediación.

Te agradezco este interés por nuestras cosas, que suple con creces el que yo mismo estuviese por ahí. Ahora espero que M.^a Victoria me envíe el n.º 23. Imagina cómo estaré, cómo estaremos ella y yo, pensando en el 24. Va a ser esto algo estupendo.

Ya te he dicho que te escribiré; igualmente, te enviaré algo de lo que escribo ahora. A ratos perdidos, cojo los pinceles, pero sigo siendo una nulidad.

Saludos a todos y para ti un fuerte abrazo de tu buen amigo

Rafael

⁷¹ Estos sonetos fueron integrados en *Primavera en la frente*, edición citada.

⁷² Esta revista, ya mencionada anteriormente, de aparición irregular, nace en Madrid en 1952 dirigida por José García Nieto. Los poemas de Rafael León se publicaron en el n.º 42 de junio de 1955: «Te sé ladrón que irrumpes», «Como un relámpago», «Desde tu larga ausencia, vienes» y también, en el mismo número, los de María Victoria Atencia: «Pueblo» y «Niño de la playa».

6.⁷³

7-9-54

Amigo Alfonso:

Perdona que te moleste en tus vacaciones. Te mando carta de Rafael que hoy me envía para ti y el soneto de la Comunión⁷⁴. Si a ti te parece bien creo que será mejor que el del acanto⁷⁵, ya que he pensado mejor las cosas y a los hechos tengo que dedicarles un tercer grado porque en términos nuestros, Rafael y mío, está muy bien, pero demasiado «Canalescos».

Gracias Alfonso. Un abrazo

M.^a Victoria

7.

[1954]

Mi querido Alfonso:

Para cuando mi carta te llegue, estará Octubre por nacer, o naciendo. Y con esto, dos tercios de mi «destierro» de Málaga, de junto al mar de Málaga, se habrán ido a pique. Pique, no sé dónde está: creo que muy hondo. Bueno, pues más hondo, lo quiero yo; ¡tengo unos deseos rabiosos de que esto acabe!

María Victoria me envió los otros días una vista de nuestra ciudad, desde Gibralfaro: el mar, «Santa María del Buen Trigo», la Alcazaba, el Ayuntamiento, Correos, la Catedral, los agustinos, las torrecillas de tantas parroquias, el Parque. En primer término, una mesa de tablero redondo,

⁷³ Carta autógrafa de María Victoria Atencia.

⁷⁴ En efecto María Victoria Atencia elige el poema «La entrada del Señor».

⁷⁵ «Soneto del acanto» de María Victoria Atencia sería incluido en *Arte y parte*, Madrid, Adonais, 1961.

en la Hostería, con su mantel soleado y deslumbrante. Y unas sillas, todo, como si fuésemos a acercarnos de un momento a otro, y sentarnos allí, y mirar. Porque se ve la casa donde vives, y la puerta y los balcones desde donde miras; incluso el tejadillo donde una primavera, junto a la canal de cinc, estaba la flor, apenas si promesa de semilla, de tu soneto.

Y es que no podrás ni imaginarte la fuerza con que revivo aquí tantos y tantos instantes que en Málaga me impresionaron y con los que, tal vez sin saberlo, era entonces feliz: los sillones de tu casa; tu ginebra y el agua hasta la estrella prevista en el vaso, desde la jarra de cristal; los niños que salen al pasillo y golpean la puerta; el lorito sobre la mesa; la arañita de plata que un día me regalaste; tu lectura con voz casi igual, un poso de réquiem, lentamente crecida, obsesiva.

Y los síes de la cabeza con que me marcabas compases y afirmabas el verso. Por allí fui conociendo el mundo de la poesía, elemental y supremo, del que mi desconocimiento te irritaba: Miguel Hernández, Neruda, Alexandre, César Vallejo, e incluso aquel pobre Dylan Thomas⁷⁶, al que le era más fácil, mucho más fácil, beberse una botella de whisky, que a mí recordar la ortografía de su nombre.

Con los días, con muy pocos días, empezaste a tener confianza en mis cosas y en mí. Entonces empecé a trabajar en el soneto y ya, mejores o peores, le diste el v.º b.º a mi técnica. Te iba llevando todo lo que hacía; salvo excepciones, en general, te agradaron lo suficiente para que algunas de ellas fuesen viendo la luz. Siempre pasaron por tus manos, frente a Bernabé que me pedía se las enviase, directamente a la imprenta. Tú me habías presentado a Bernabelón⁷⁷ y, estoy seguro, él se piensa que te las llevaba a ti, para que tú se las recomendases. Claro, esta búsqueda de «influencias» le desesperaba a él, que era todo corazón. Pero yo no te

⁷⁶ Dylan Thomas (Gales, 1914-Nueva York, 1953) fue un poeta de lirismo apasionado y gran musicalidad, que contrastaban con la poesía de su tiempo, más preocupada por cuestiones sociales o por la experimentación formal modernista. En sus poemas se percibe la influencia del surrealismo inglés, de la tradición celta y bíblica, con simbolismo sexual. Sus poemas: «Nupcias de una virgen» y «No tendrá dominio la muerte» fueron incluidos en el n.º 16 de *Caracola*, febrero de 1954, traducidos por José Ángel Valente y Gordon Chapman. El n.º 53 de la revista (marzo de 1957) incluyó «He deseado irme», perteneciente a su *Collected poems (1934-1952)*, antología de gran éxito por la que le otorgan el premio Foyle de poesía.

⁷⁷ Bernabé siempre recibió distintitos apelativos. Emilio Prados fue quien inauguró esta costumbre. Lo llamaba: Bernabelito, Berni, Bernabelillo... con todo su cariño.

buscaba como influencia, sino como aprobación o desaprobación, en última instancia⁷⁸.

Al final te he hecho una trastadilla que, estoy seguro, has de perdonarme: envié a Bernabé, directamente, una elegía a Celia⁷⁹. Si aún no la conoces, no la busques. Ten, una vez más, confianza en mí, y podré sorprenderte con algo mío en *Caracola*, que siempre sabías tú antes que nadie, bajo qué cosa aparecía mi firma. No lo hubiera hecho para el extraordinario, desde luego: yo llevo mi nave, pero sigo tu cartografía. Y ¡cómo espero este número 24!

En fin, Alfonso, los días se pasan, quieran o no. Ahora, cae la tarde y, dentro de unos minutos, encenderé la luz. He corregido unos versos del poema que lentamente, voy haciendo. A veces, pinto. A veces, sueño con París, con esta Francia, tan próxima, que quiero conocer por algo más que de oídas. No cuento, claro es, mi visita fugaz, apenas transpuesta la frontera. A veces, me recojo en mí, y dejo pasar un gran rato. O pongo la radio. O me asomo al balcón, sobre el monte, encostrado de pinos.

¿Cómo va «El Candado»⁸⁰? Los rayos y el barreno, los conocí recién ultimados. No lo leí en *Poesía Española*: la tengo, esperándome, en casa. ¿Qué es lo próximo? Lo espero en el extraordinario. Ya te diré.

Háblame de Tatá⁸¹ y Alfonsito; háblales de mí. Saludos a María Luisa. Te abraza

Rafael

⁷⁸ Apreciamos cómo ambos se consultaban, aprobaban o rechazaban sus creaciones poéticas. ¡Esto es un acto de verdadera confianza!

⁷⁹ Se trata, sin duda de Celia Viñas Olivella (Lérida, 1915-Almería, 1954). Escribió poesía infantil en español y catalán, con una obra breve pero considerada clave en el panorama de la posguerra. La revista *Caracola* le dedicó un precioso número 25. Integraron en ella poemas de la autora: «Al Guadalquivir», «La oración del sacerdote», «Canto de la medusa», «Media luz» y «Noche». Le dedicaron los poemas siguientes: «Desesperada oración por la muerte de Celia», de Jacinto López Gorgé, «Elegía en un soneto» de Alfonso Canales, «Elegía de Celia» de Enrique Molina Campos, «Pero nada hubo como el silencio» de María Victoria Atencia, «Elegía a Celia» de Elena Martín Vivaldi, «Leve río...» de Manuel Orozco, «Carta para Celia» de Rafael León y «Elegía a la muerte de Celia Viñas» de María Antonia Sanz Cuadrado.

⁸⁰ La obra *El Candado* no sería publicada hasta 1956. Apareció en Ediciones «Caracola». A Rafael León nunca le agradó demasiado esta obra.

⁸¹ Apelativo de María Luisa, hija mayor de Alfonso Canales.

P. D.

Cuando llegue, te repondré peces.

8.

4-Octubre-1954⁸²

Sr. Don

Alfonso Canales-Málaga

Querido Alfonso:

Unas líneas, ¿cómo no?, para molestarte de nuevo. Como sabes, José María⁸³ pidió datos y poemas de los poetas malagueños de hoy. Con Vicente (cordobés), y con Molina⁸⁴ (catalán), los poetas somos⁸⁵ tú, mi novia y yo. ¡Menudo trío! Los datos de ella y míos, se los envié a Bernabé, contestando a una carta suya. María Victoria, en Málaga, podrá ampliarlos, en caso de que se lo pidáis.

Poemas: suyos irán tres sonetos, publicados en *Caracola*⁸⁶, y por tanto con tu aprobación; más una «Nana»⁸⁷ que tú desconoces, ligera, movida, intrascendente; apenas una cancioncilla. Entre las cuatro cosas, Souvirón elegirá.

Poemas: míos, ¿qué puedo enviar? Tú tienes mi cuaderno de sonetos. María Victoria te habrá enviado, además, el último hecho («Soneto para despedir al amor»⁸⁸), y el «Poema de tu ausencia»⁸⁹, largo, en cantos o

⁸² Carta autógrafa de Rafael León.

⁸³ Se trata de José María Souvirón.

⁸⁴ Enrique Molina Campos (Madrid, 1930-Granada, 1994) fue escritor y crítico, autor de varios libros de poemas. Colaboró en las revistas *Ínsula*, *Nueva Estafeta* y, por supuesto, *Caracola*. La editora Ubago publicó su obra poética completa bajo el título *La señal que nos valga*. Había ganado los premios literarios Ausias March y Rocamador. Hizo su tesis doctoral sobre la obra de Alfonso Canales.

⁸⁵ Subrayado de Rafael León.

⁸⁶ Los poemas para *Caracola* de José María Souvirón serían varios, pero no exactamente sonetos. Inicia esta precisa entrega con «Casi soneto (No soneto) sobre la primavera que vuelve», n.º 29, marzo, 1955.

⁸⁷ Esta «Nana» pudiera haber sido descartada o su título modificado.

⁸⁸ Sería incluido en su obra *Primavera en la frente*, Nota-Carta de José Luis Tejada. Ilustraciones de E. Llovet y viñeta de María Victoria Atencia, Málaga, Ediciones Meridiano, 1956.

⁸⁹ Parece un poema descartado.

apartados o como quieras llamarlo. Esto, para que revises y ya te corregiré. Pero si alguna parte la ves apta (o corregible fácilmente, y tú mismo me la pones a derechas) barájalo como veas y decide cuatro cosas para que María Victoria se las envíe a Bernabé, o tú mismo se lo envíes a él directamente.

Ya sé que te doy la lata con esto. Perdóname. Y, encima, todavía te pediría unas líneas sobre ese «Poema de tu ausencia», para saber tu opinión y juicio.

Termino, ya te dije que eran solo unas líneas para molestarte otra vez más. Saludos a los tuyos, un poco ya, por afecto, míos.

Te abraza

Rafael

9.⁹⁰

10-X-54

Mi querido Alfonso:

Aquí me tienes queriéndote escribir, y sin tiempo para hacerlo. Perdóname el estilo, un poco de telegrama. Más vale poco que nada, que obras, aunque pequeñas, son amores.

Te escribo desde La Molina⁹¹, a 1400 y pico metros de altura, equidistante de Ribas y la frontera de Francia. Más alto ya, solo Puigcerdá. Y de Puigcerdá, a Bourg-Madame⁹², tierra y ciudad francesas, a un solo kilómetro. De Bourg-Madame, te envío lo único de poesía que he encontrado, esas *Meditaciones Poéticas* de Lamartine⁹³, que hoy mismo han salido hacia ti, en correo certificado.

⁹⁰ Carta autógrafa de Rafael León.

⁹¹ En referencia a la conocida estación de esquí del Pirineo catalán.

⁹² Municipio francés situado en el departamento de los Pirineos Orientales y en la región de Occitania.

⁹³ Se trata de la primera obra de la feraz producción de Alphonse Marie Louis de Lamartine (Mâcon, Borgoña, 1790-París, 1869), pionero del movimiento romántico francés y destacado poeta

La Molina, como probablemente sabrás, es el centro más importante de España para el deporte de nieve. Gracias a Dios, no ha nevado aún. Y si la nieve espera a que llegue diciembre, me cogerá en Málaga. Ayer mañana se declaró un fuego por los pinares. Con mi Compañía de Esquiadores-Escaladores⁹⁴, salí a apagarlo y bien que lo conseguí, aunque salimos chamuscados y tiznados. Esto ha sido la única novedad que ha roto la monotonía de tantos días iguales. Lo único cierto es que hace frío, y que yo voy dando diente con diente.

He recibido hoy mismo, y contestado, cartas de Enrique Molina, y de José Luis Tejada⁹⁵. De la de este último, te envío copia de los seis sonetos que me manda. Por lo que más quieras, Alfonso, no se te ocurra darlos para la imprenta, porque me lo pide de una forma que cualquiera se lo niega. Condiciona a mi silencio sobre sus cosas los sucesivos envíos que me promete.

Mi enhorabuena más de verdad por «Ladrones de arena»⁹⁶. Conocía, por ti, la historia esa. No hubiera imaginado, de aquello, un poema de esta calidad. Es, sencillamente, maravilloso. Y porque me sabes sincero para tus cosas, y porque no es preciso, nada más te digo de esto.

¿Cuándo haremos en *Caracola* el homenaje a Bernabé?⁹⁷ Algo vas a tener que ir pensando sobre esto.

Esa especie de presentación de *Caracola* (un poquito fuerte, un bastante irónica) no sabe a tuya, de una forma inevitable, ¿cierto? Creo que sí⁹⁸.

de la pléyade francesa decimonónica. La obra data de 1820. Su éxito fue inmediato y pronto fue ampliamente reconocido como una obra maestra del Romanticismo.

⁹⁴ La Compañía de Esquiadores-Escaladores es una unidad del Ejército de Tierra de España adiestrada para el combate en zonas montañosas.

⁹⁵ José Luis Tejada aparece en *Caracola*, en los números 13, 15, 18, 31, 36, 39, 43, 50, 56, 70, 101-102, 108, 111, 113, 146, 183, 200, 219, 227, 231, 274, 279. Y no fueron sonetos lo que le publicaron nada más iniciar su trayectoria en la revista malagueña. Hubo variedad métrica.

⁹⁶ Poema de Alfonso Canales publicado en el número 24 de *Caracola*, octubre de 1954.

⁹⁷ El homenaje a Bernabé Fernández-Canivell tardaría bastante, en concreto hubo de esperar hasta 1961. Consistió en poemas originales y autógrafos de poetas y pintores: Jean Cocteau, Gregorio Prieto, Gerardo Diego, Rafael León, José Luis Cano, María Victoria Atencia, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Carlos Rodríguez-Spiteri y un larguísimo etcétera.

⁹⁸ Debe de referirse a la primera página que abre el número 24 de la revista *Caracola*, en la que se exponen los objetivos de la revista, como si se tratara de una justificación a algún hecho que debió de suceder. No está firmada por su «Director» José Luis Estrada y Segalerva, pero sí denota, expresa y revela la autoría. Rafael León lo adivina. Texto mediocre e incomprensible.

Sé, por María Victoria, cómo te ocupas del «Poema de tu ausencia», que te llevó. Para cuando lo concluyas (no lo leas deprisa, porque es bastante malo) espero carta tuya, de comentario. Envíamela a Ribas, no aquí.

Y creo que nada me queda por decirte. ¿Cómo sigue María Luisa? Besillos para Tatá y el endiablado Alfonso. Un abrazo para ti.

Rafael

10.⁹⁹

18-XI-54

Querido Alfonso:

Estoy en plenas maniobras. Tengo un frío de espanto y un cansancio proporcional. A pesar de todo he hecho estas dos cosas que te envío. Dentro de doce días, estaré, regresando, en nuestra Málaga. Entonces, ya hablaremos. Mientras, mira si hay algo aprovechable en este envío, último desde el Pirineo. Maniobramos en un punto donde se hace difícil precisar qué es Barcelona, Gerona, Lérida, Andorra o Francia.

Saluda a Luisa, a Tatá y Alfonsito, mis abrazos y recuerdo.

Otro abrazo, monumental, para ti.

Hasta pronto, Alfonso.

Rafael

⁹⁹ Carta autógrafa de Rafael León.

11.¹⁰⁰

[1954]

Querido Alfonso:

Acepto como de felicitación tu última carta, escrita el 23 y recibida el 25. Entre esas dos fechas, la estuve esperando.

¿Arqueología? ¿Espeleología? Podría comprender el hecho arqueológico, en función de *Dioses, tumbas y sabios*¹⁰¹, o en función de MENACA¹⁰², la ciudad del metal, en sus tres islas. Por lo demás (recuerdo el día que fuimos a tu mina), creo recordar, sobre la espeleología, cierta fobia tuya a los espacios cerrados.

Hace tiempo envié desde aquí, a Vicente, unos libros de Sartre¹⁰³ (creo que tú los tienes, y en castellano). Vicente, como tú, me pedía que le dijese el precio, para remitirme el importe.

Telegráficamente le contesté «Si vuelves hablarme precio libro te vas a la porra». Recuerdo que, a propósito de otra cuestión, en carta recibida estando aquí, me enviaste tú, «al cuerno». Por delicadeza, te dejo elegir entre los dos destinos, pero vete. (Ayer mismo, te envié otro libro, con la casi certeza de que será de tu agrado. Siento, sin embargo, no haber encontrado aquellos por los que te interesaste).

¹⁰⁰ Carta autógrafa de Rafael León; sin fechar.

¹⁰¹ Se refiere a la conocida obra de C. W. Ceram, seudónimo de Kurt Wilhelm Marek (Berlín, 1915-Hamburgo, 1972), que fue periodista político y crítico literario alemán en su juventud.

¹⁰² Puede provenir de Las Menas, un antiguo poblado minero enclavado en la Sierra de los Filabres perteneciente al municipio de Serón. Poblado minero cuyos yacimientos ferrosos fueron los más importantes y productivos de la provincia de Almería durante más de medio siglo. Construido progresivamente con una ordenación urbanística jerárquica, alberga edificaciones de gran calidad arquitectónica, entre las que destacan la Ermita de Santa Bárbara, el hospital, oficinas, pabellón de obreros, talleres y varias casas de directivos y técnicos. Se extrajo hierro desde finales del siglo XVIII. La empresa minera a la que puede referirse Rafael León puede ser esta. Pero no sería la mina de Alfonso Canales. No obstante, no olvidemos el pasado minero y siderometalúrgico de Málaga y en este punto la familia de su esposa —que era Heredia— tenía múltiples intereses mineros.

¹⁰³ Probablemente solicitaran las obras más conocidas: *La nausée* (1938), *L'être et le néant* (1943), *Qu'est-ce que la littérature?* (1947). Y en su lengua original porque las traducciones tardarían bastante en llegar.

Nada me dices de los seis sonetos de Tejada. ¿Qué te parecieron? De mí puedo decirte que, pareciéndome magníficos, eran menos *tejada* que los que ya le conocíamos. Tal vez fueran más Quevedo o, sobre todo, más M. Hernández.

Agradecidísimo. Alfonso, por el interés que te tomaste para la selección y preparación de lo mío, en el envío que se hizo a Souvirón. Cuando concluyas la revisión total de esos poemas, mira si el título es adecuado y, si no te lo parece, propón otro u otros, para que M.^a Victoria y yo elijamos en última instancia.

No ha dejado de llamarme la atención, cierta coincidencia en vuestros poemas de la última *Caracola*. No es que sean poemas con destinatarios, así, al estilo de «Estos, Fabio, ay dolor...»¹⁰⁴. Pero sí lo son, aunque con matiz diferente, poemas «de alusión». Francisco, Ricardo, Rafael¹⁰⁵, se asoman un momento, y cargan algún verso sobre sus espaldas, en tu poema, el de Vicente y el de Enrique Molina¹⁰⁶. Por otra parte, bien se ha visto que el 24 ha sido un número de antología. Enrique se ha superado y ha impreso un giro violentísimo de optimismo a su obra. De optimismo relativo, pero optimismo: compara la calle de su poema, con el tuyo de «Las siete»¹⁰⁷. Tú veías la calle desde arriba y desde afuera, y era un rebaño tristísimo de corazones. Enrique ve la calle desde la calle y hasta es capaz de prenderse en diálogo.

El poema de Vicente es desconcertante por completo. Quizá tú le veas los recovecos que se me ocultan.

En cuanto al tuyo, es el más estremecidamente humano de toda la serie de *El Candado*¹⁰⁸. Por este estremecimiento, o latido de vida, me agradó más (cuando me los leíste juntos al principio) «Los sapos», que

¹⁰⁴ Autor de este verso de la *Canción a las Ruinas de Itálica* fue Rodrigo Caro (Sevilla, 1573-1647).

¹⁰⁵ Publicaron en *Caracola*, n.º 24, de octubre de 1954: Francisco Salgueiro: «A un exilado»; Rafael Millán: «Poma» y Ricardo Molina: «A Georges Borgeaud». Estos poemas que sorprenden a Rafael León por su casi similitud temática y sensorial son indudablemente sorprendentes por lo inesperado de la coincidencia. Borgeaud (Lausanne, 1913-París, 1998) fue un escritor y pintor suizo, cuya obra se caracteriza por intentar descubrir las fuerzas que operan como sustrato de la naturaleza.

¹⁰⁶ Se trata del poema de Enrique Molina «Con un canto en los dientes», publicado en *Caracola* en octubre de 1954.

¹⁰⁷ De Alfonso Canales, publicado en *Caracola* en mayo de 1953. Sería incluido más tarde en Canales (1962: 23).

¹⁰⁸ Canales (1956).

«Barreno»¹⁰⁹. De todas formas, aquellos sapos que, muertos, no verían jamás al Padre, me hicieron pensar una vez más en que la vida que tú manejas es, siempre, una vida para ser muerte. Cantando o llorando la muerte, es como das tú la exacta medición de la vida que se pierde. Eso es, otra vez, el muchacho que salió — ¡quién lo dijera! en el periódico —, y a quien un terrón de arena le endulzaba su muerte en los labios.

Y, no obstante, en términos de pura poesía, hubiera preferido «Barreno». En «Barreno», a primera intención, pareció que seguías la misma línea emocional de siempre, solo que al revés; trataré de que me entiendas. Lo habitual en ti es detenerte un momento en la vida, iluminarla de una brillante luz y después, quebrarla rápidamente, para analizar esa muerte, con detenimiento, con humor un tanto macabro (el ángel de la guarda que anota la hora exacta en que cae el relojero, el sapo aplastado que no verá a Dios; el muchacho que sale — ¡quién lo dijera! en el periódico —...) dar así una dimensión de profundidad instantánea y *a posteriori* de la vida que dejaron. No con el detalle macabro (que es solo anécdota), sino con el análisis de esa muerte y en circunstancia.

En «Barreno», la infinitud de muerte de aquella montaña (o la infinitud de escondida vida, si quieres vertebrar estratos y pizarras), de pronto, brutalmente, como en una muerte hacia la vida, como en una muerte al revés (no un estremecimiento); nacer es, aquí, otra cosa. En tus poemas, las cosas no nacen; a lo más están, jovencísimas, [apenas si promesa de semilla] ahí, estaban hay anteriores a ti, o a tu esfuerzo de mirar y verlas), entra todo en movimiento y salta por los aires. Esta es la luz brilladora de que te hablaba. Luz aquí de dinamita, y más luz, por eso. ¿Técnica inversa a la que te es normal? No: eso es lo aparente; lo real es que el poema empieza aquí, en el barreno que titula al poema. Y después sigue la línea sabida, y todo vuelve a aquietarse y todo reposa en paz ya, para días y noches, y miles de millones de noches y de días.

Sí, «Los sapos», que me leíste con «Barreno», me gustó más. Pero a ti y a Vicente (estábamos reunidos los tres en tu despacho), que para eso sabéis más que yo de estas cosas, os pareció preferible «Barreno». «Los

¹⁰⁹ *Loc. cit.*, «Los sapos», p. 57 y «Barreno», p. 29.

sapos» más próximo a «Ladrones de arena». «Barreno», más distinto, y más, distante.

Por cierto, que aquel día, nos releíste tú, parte de *Sobre las horas*. Habías suprimido del original, cuando te decidiste a publicarlo, ciertos orines. No recuerdo exactamente su lugar; creo que estaban hacia un aljibe. Yo aprobé, y Vicente desasintió: «¡Oy! ¿por qué los has hecho?, ¡qué pena! «-----»¹¹⁰ Vicentillo —esta lejanía de horas y leguas me hace perdonarle cosillas y apreciarle más y quererle mejor—, le estaban remordiéndolo en la conciencia esos orines, desde entonces. Hasta que decidió mearlos en el poema de la Sor¹¹¹, hacia los últimos versos; ¿los recuerdas?

Me estoy riendo, al ver cómo recuerdo anécdotas y detalles de las veces que he estado contigo, y cómo se me metían vuestras observaciones, sobre cada cosa. Fue aquel día en que —creo que de «Los sapos»— nos leías un alejandrino, cuyo segundo hemistiquio venía a decir:

—«los mínimos insectos»

o algo así. Como no te convencía, propusimos, Vicente y yo, nuestras soluciones. Entonces, aceptaste una que yo te sugerí, porque convenía perfectamente a tu modo; yo estaba pensando en

—«ángeles «más exterminadores».

Claro que eso, «más jóvenes», veía bien con los insectos. A mí me recordaba la fórmula por la magia. Después he visto que la conocía, también, de *Sobre las horas*. ¡Cómo que habías hablado tú del «rebaño de las horas más jóvenes»!

Y esto es todo, Alfonso. Ya sabes dónde me tienes para lo que quieras. Otra cosa he de agradecerte: lo de la dilación del Homenaje a Bernabé, y el que penséis contar con M.^a Victoria y conmigo.

Saluda a M.^a Luisa, y dales más recuerdos a los niños.

Fuertemente, te abraza

Rafael

¹¹⁰ Texto ilegible.

¹¹¹ Se refiere al poema «Sor Modesta» de Vicente Núñez incluido en el mismo número.

12.¹¹²

HISTORIA DE JACOB

Gén. 25, 21-25

Esto dice el Señor:
Tocaré con la mano
de mi alianza el vientre
antiguo, y habrá como

un desgarró de lucha;
un súbito agolparse
en las entrañas, tibio,
impaciente a su hora.

Y al abrir, como un ascua
estallante en el horno,
aún mordiendo el dorado
de la hogaza fraterna,

probado en el combate
con su sangre, consigo,
hijo de la victoria,
vendrá el héroe a su pueblo.

Huéscar, IX-60

Queridos Alfonso y Luisi:

¹¹² Carta autógrafa firmada por Rafael León y María Victoria Atencia. El poema aparece impreso. Andaba Rafael León por aquel entonces visitando esta localidad granadina con la intención de refo-
restar los cortijos de su propiedad.

La feria (1.^a feria de setiembre en Huéscar) impone una pausa a todo trabajo y tenemos tiempo de poner estas letras. Ya hace días que estábamos queriendo escribiros.

No se pasa del todo mal aquí. lo malo es que cuando uno se harta de parientes y catetos no tiene a nadie con quien hablar. A Alvar¹¹³, que era mi recurso secreto, no he podido verle por una serie de circunstancias. Mientras él ha estado aquí, he tenido yo bastantes ocupaciones. Y cuando estas menguaban, ha salido él de viaje. De todas formas, he estado por su casa, curioseando.

María Victoria va leyendo estos días teatro de O'Neill¹¹⁴. Por mi parte, menos interesado en *Anna Christie*¹¹⁵, voy concluyendo *La rama dorada* de Frazer¹¹⁶, de la que ya he sobrepasado las setecientas páginas de insostenible e interesantísima lectura. Su enorme copia de documental le pierde a uno el hilo ariadno¹¹⁷ de la argumentación. En cierto sentido, no dejo de reconocer la intención demoledora de Frazer, para quien Cristo viene a ser una reencarnación del mito de Adonais¹¹⁸, como se empeña en demostrar, tanto como se empeña en que esa tesis sea nuestro resumen de lectura antes que una afirmación suya, de la que muy bien se guarda. «Jábega»¹¹⁹ me proporcionó de E.D.H.A.S.A., el volumen. La censura que impone a sus ventas tranquiliza, en parte, mis escrúpulos.

¹¹³ Se refiere a Manuel Alvar López nacido en Benicarló (Castellón), en 1923 y fallecido en Madrid en 2001. Fue filólogo, dialectólogo y catedrático.

¹¹⁴ Eugene Gladstone O'Neill (Nueva York, 1888-Boston, 1953) fue un dramaturgo que obtuvo el Premio Nobel de Literatura y cuatro veces (una de ellas de modo póstumo) fue ganador del Premio Pulitzer. Entre sus obras más importantes se cuentan *Más allá del horizonte*, representada en Broadway en 1920, que le valió a su autor el Premio Pulitzer; *Deseo bajo los olmos*; *Extraño interludio*, con la que ganó el Pulitzer por tercera vez; *A Electra le sienta bien el luto*, en donde se nota la influencia del drama griego; *El gran Dios Brown*, en donde un poeta se enfrenta a un racionalista, y su única comedia, *Tierras vírgenes*, una nostálgica reescritura de la infancia que le hubiera agradado tener. En 1936 obtuvo el Premio Nobel de Literatura.

¹¹⁵ *Anna Christie* es otra de las obras dramáticas de O'Neill por la que recibió el Premio Pulitzer.

¹¹⁶ Se refiere a la conocida obra de James George Frazer (1854-1941), antropólogo escocés, en la que se ocupa de mitología y religión comparada.

¹¹⁷ En alusión a Ariadna, personaje de la mitología griega que se enamoró de Teseo en Creta.

¹¹⁸ Adonais o Adonis, amante de la diosa Afrodita, símbolo de la muerte y la resurrección anual de la vegetación.

¹¹⁹ Famosa librería malagueña de los años 50.

Querría saber qué dice de este libro don José María González¹²⁰. Porque, además, su lectura es clave de interpretación para muchas páginas de la Biblia. De momento, he tenido especial interés (creo que tu edición es la que tengo también yo) por algo de lo que se diga en las páginas: 30, 384, 401, 416, 537, 554, 686, 703, y otras. A veces, capítulos enteros, como el de «Diano y Diana». Traerme este libro, y solo él, aquí, sabía yo que era la única forma de leérmelo.

Por la noche hace francamente frío. ¿Podéis bañaros aún ahí? Esperamos estar de regreso algo antes de la primera quincena de este mes.

Te copio, por el interés de sus abreviaturas, una inscripción mural, en la ermita de la Soledad¹²¹:

PVES POR MI LLEBAS S
ESE PESADO MADERO
DADME VN DOLOR VERD°
CON q.OS PAGUE 5 MO
1778.

Recuerdos a Diego Fajardo. Besos a los niños. Abrazos.

M.^a Victoria Rafael

¹²⁰ José María González Ruiz (Sevilla, 1916-Málaga, 2005). Era teólogo, publicista, canónigo de la catedral de Málaga. Fue autor de numerosas monografías y ensayos, además de autoridad mundial en el estudio de San Pablo, siendo su obra más importante *Epístola de San Pablo a los Gálatas*, que supuso una auténtica revolución en los estudios paulinos.

¹²¹ Se trata de la Hermandad de Nuestra Señora María Santísima de la Soledad, que se fundó en el siglo XVI aproximadamente.

13.¹²²

¿Quién se ha llevado de entre Úbeda y Baeza —campo, campo, campo— la encina de don Antonio? Que no la vemos ni a fuer de querer verla.

Grandes abrazos

M.^a Victoria Rafael



¹²² Tarjeta postal de Úbeda con la Escalera del Palacio del Condestable Dávalos. Parador Nacional de Turismo. La firman ambos y en ella se menciona un verso del poema «Apuntes» de Antonio Machado inserto en sus *Soledades* («campo, campo, campo»).

14.¹²³

16 de marzo de 1969

Queridos Alfonso y Luisi:

De verdad que no nos está luciendo el viaje sin vosotros. Pero volveremos porque esto es grandioso en todos los aspectos.

Besos
María Victoria
Rafael



¹²³ Tarjeta postal autógrafa firmada por María Victoria Atencia y Rafael León, en la cual aparece la efigie fúnebre del doctor John Donne, abogado, poeta y decano de St. Paul desde 1621 hasta su muerte en 1631.

15.¹²⁴

Ribericas del verso
de los Leones
se les van por la pascua
los corazones

a los canales,
riberas de su agua
dejan sus males,

dejan sus bienes,
riberas de la pascua
que se va y viene.

¡Felicidades!

María Victoria Rafael.

María Victoria Atencia y Rafael León

PASEO DE SANCHA, 47

MÁLAGA

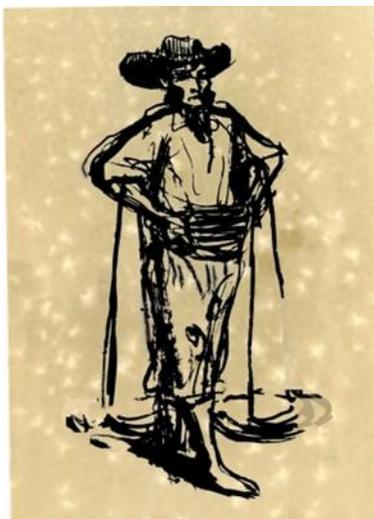


¹²⁴ Felicitación de Navidad autógrafa, que le será reenviada a Alfonso Canales en fechas posteriores.

16.¹²⁵

15-XII-73

Con un recuerdo muy especial, por estos días, de M.^a V.^a y Rafael.



17.¹²⁶

30-03-78

Querido Alfonso:

He leído ya —un poco atropelladamente— tu más reciente guía de Málaga: la de «Evertur». No se me oculta que un propósito de «eficacia», sin duda impuesto por la editorial, te ha impedido recrearte en la suerte y a nosotros en la lectura. La de tu anterior entrega (con una errata menos de las que yo pretendía descubrirte, y con alguna desviación histórica a «tu conveniencia»). Fue un placer leerla, como tuya. Esta (de ahora) tiene

¹²⁵ Tarjeta postal: «Cenachero» Picasso.

¹²⁶ Carta autógrafa de Rafael León.

más criterio informativo, más intención práctica, y me resulta, por eso, menos tuya y —si me apuras— menos nuestra.

De todos modos, pienso qué hubiera sido de ella si no la hubieses hecho tú.

Te abraza

Rafael

17.¹²⁷

17-XI-78

Querido Alfonso:

El verso 20 del *Cántico* del maestro Juan de la Cruz dice «el ámbar perfumea»¹²⁸. Por eso no debes hacer demasiado caso de esa observación de Torrente¹²⁹.

Tampoco hagas demasiado caso del número en las ediciones numeradas. Todo el mundo tiene el n.º 1 de las de Caffarena¹³⁰, y creo que las de Altolaguirre¹³¹, porque los poseedores han suplido así el olvido en que el editor cayó de numerar los libros.

Personalmente, numero toda la edición, pero solo cuido el destino de los dos o tres primeros. El resto (incluido mi propio ejemplar, y no me quiero menos que a mis destinatarios) es solo un número diferenciador.

¹²⁷ Carta autógrafa de Rafael León.

¹²⁸ Con respecto al verbo «perfumear» existe en el DLE con el significado de «echar perfumes». El 16 de noviembre de 1978, Alfonso Canales le escribía a Rafael León: «El verbo “perfumear” que tú, Rafael, empleas en la estrofa II de tu cuaderno, me parece un total acierto. Hace dos años me llamaba la atención Gonzalo Torrente Ballester sobre el hecho curioso de que no exista en castellano un verbo que signifique «oler bien». Ya era hora de que los castellano-hablantes perdiéramos esa reputación de sucios que nos da, con total justicia, la carencia de un verbo tan necesario». Cf. para el texto aludido Rafael León (1978: 98): «Sosiego, o además a tu cargo, despiertas / del sueño o su apariencia a las amantes lirás; / *perfumea* el jardín, quizás, en los tergaes / y hay un temblor pequeño que entreabierta descubres».

¹²⁹ Se refiere al gran novelista Gonzalo Torrente Ballester (Ferrol, 1910-Salamanca, 1999).

¹³⁰ Ángel Caffarena numeraba la producción de sus colecciones, pero como no recordaba la numeración última al dedillo, se produjeron numerosas confusiones.

¹³¹ Manuel Altolaguirre es un caso similar al anterior.

Ten la seguridad (M. V. me es testigo) de que tu cuaderno fue el primero que procuré que llegase a su destino.

Un fuerte abrazo

Rafael

18.¹³²

XII-78

Querido Alfonso:

Como llevo tres días en casa con mi descenso (decenso, «catarro», Covarrubias¹³³, etc.), he recordado nuestra conversación *ante portam* de San Juan, por más que doy como segura tu ida al Corominas¹³⁴.

Trascender o transcender, 1499, Hernán Núñez¹³⁵; la acepción «oler mucho», etc., y nota 1.

Nota 1. «En esta acepción, el vocablo es inseparable del art. «arrecender», despedir olor las cosas»... (V).

Aparte.

¿Viste la explicación de *Aminadab*¹³⁶ de Fray Luis Bonino ?

Abrazos

Rafael

¹³² Carta autógrafa de Rafael León.

¹³³ En referencia al *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611).

¹³⁴ En referencia al *Diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas.

¹³⁵ Referencia a las glosas de Hernán Núñez de Toledo de *Las Trescientas* de Juan de Mena (1499).

¹³⁶ Personaje bíblico de imprecisa identificación. Según reza en la contraportada de la edición de Huerga y Fierro de 2006, fue el conocimiento del Mal el que lleva a Alfonso Canales a escribir *Aminadab*, todo un libro dedicado al diablo que le valió el Premio nacional de Poesía y que sin duda es una de las obras cumbre de la poesía española del siglo xx.

19.¹³⁷

[1979]

Querido Alfonso:

Confío en que ITÉ (pág. 13), no sea ITE (el verso 1.º dice: «¡Oh mis acentos, id a buscar...») sería hartito pueril, y me acuso («oficinista del idioma») de ocasional desconcierto en la lectura! Pero ¿por qué no reconocer que la lectura de Ugalde¹³⁸ me apasiona? Dame un santo y seña (postales).

«Don J.»¹³⁹ reconoció su autoría del Claudel¹⁴⁰. (Ejemplar Mercado → Canales → Bernabé¹⁴¹.) «Yo creí que todo eso estaba ya olvidado», dijo.

Claro está que uno y otro texto quisiera yo hacérmelos a mi imagen, «corrigiendo».

Abrazos.

R.

¹³⁷ Carta autógrafa de Rafael León escrita sobre tarjeta de la revista dirigida por Bernabé Fernández-Canivell *Caballo griego para la poesía*. Sin fecha, pero del 22 al 24 de julio de 1979, pues hay respuesta de Alfonso Canales el 26 del mismo mes y año.

¹³⁸ Se refiere al poeta Pedro Luis Ugalde Ramos, del «grupo barcelonista» de Enrique Molina que hacía la revista *Hora de poesía*. Entre sus obras se cuentan *La edad de oro* (Barcelona, 1976), *Sesenta y un poemas*, *Facilis descensus Averno* (Barcelona, 1977) y *El parpadeo* (Barcelona, 1988).

¹³⁹ «Don J.» no es otro que el poeta Jorge Guillén a quien, afincado en Málaga y entre conocidos, siempre se le llamó Don Jorge.

¹⁴⁰ El escritor francés Paul Claudel (1868-1955) fue el autor del poema *Au martyrs espagnols*, datado en Brangues, el 10 de mayo de 1937, impresionado por los acontecimientos que estaban ocurriendo en España en el transcurso de la guerra civil, movido sobre todo por el afán de defender a la Iglesia atacada, más que por afinidades políticas. El texto provocó inmediatamente reacciones de adhesión y rechazo, en Francia y en España, también entre los intelectuales católicos. La traducción al español de este poema de Claudel la hizo Jorge Guillén bajo el título *A los mártires españoles* (Sevilla, 1937) para la Secretaría de Ediciones de la Falange. Por esta razón fue incluido en el volumen de J. Rodríguez Puértolas, *Historia de la Literatura Fascista Española* (1986-1987), Madrid, Akal, vol. I, pp. 213-214. Sin embargo, Guillén nunca sintió como propia esta versión debido a las circunstancias personales en las que realizó y atribuyendo todo el contenido al autor francés.

¹⁴¹ Parece que la edición era un ejemplar del bibliófilo José Mercado; la adquirió de sus manos Alfonso Canales. Y de ahí, acaso a Bernabé Fernández-Canivell, aunque este poseía su propia edición.

20.¹⁴²

Feb.-80

Querido Alfonso:

Te envió copia, por si no la conservas de tu décima (aunque tan ocasional) en el libro de Solita¹⁴³.

Nuestra sorpresa, estos días, ha sido conocer el poema que Ricardo Molina¹⁴⁴ nos dedicó. Tampoco conocíamos el que a ti te ofreció¹⁴⁵. Enhorabuena por él.

Abrazos.

R.

Hoy Solita Gómez Ra (ggio)
 pide que en su álbum le de (je)
 algo de mi puño y le (tra),
 según costumbre de anta (ño).
 Y aunque mucho no me va (ya)
 tal uso decimonó (nico),
 ella lo merece to(do),
 y esta décima le escri (bo)
 (para no caer en ri (pio),
 en versos de cabo ro (to).

¹⁴² Carta autógrafa de Rafael León. Texto de Solita Gómez-Raggio mecanoscrito.

¹⁴³ Se trata de Soledad Gómez-Raggio, conocida como Solita, buena amiga de este círculo.

¹⁴⁴ El poema que Ricardo Molina les dedicó a María Victoria Atencia y a Rafael León fue «Poeta enraciné», perteneciente a *Homenaje*, en *Obra poética completa*, al cuidado de Pablo García Baena, Rafael León, María Victoria Atencia y Bernabé Fernández-Canivell, Córdoba, Diputación Provincial, 1982, 2 vols., p. 167.

¹⁴⁵ A Alfonso Canales le dedicó «Contemplaciones» de *Homenaje*, ed. cit., p. 166.

21.¹⁴⁶



Sr. Don Alfonso Canales
Martínez Campo, 1
MÁLAGA

Saludos de Princeton
Si por acaso surge algo, nuestra dirección aquí:
IC8 Mountain Ave.
Princeton, N. J. C8510
Tel. (600) 683 0431

Hasta pronto
Un abrazo

Rafael

¹⁴⁶ Tarjeta postal de la Woodrow Wilson School of Public and International Affairs. Princeton University. Princeton N. J.

22.¹⁴⁷

14 noviembre 80

Querido Alfonso:

Como me dijiste que estabas «reconstruyendo» el expediente del *Animula*¹⁴⁸ y me pediste que me informase de lo que pudiera encontrar en relación con ese tema, te señalo el poema «Blandula» de Nicholas Moore¹⁴⁹, que comienza con una cita del *Animula*, T. S. Eliot¹⁵⁰. Ese poema de Moore —texto original y traducción— se dio en *Cántico*, de Córdoba, n.º 1, II Época, Abril, 1954.

Fernando Ortiz, que va a publicar su antología en «Calle del Aire»¹⁵¹, me encarga que te consulte sobre tu representación en ese estudio suyo, para saber qué otro u otros poemas más, tuyos, podría recoger.

Abrazos

Rafael

¹⁴⁷ Carta autógrafa de Rafael León.

¹⁴⁸ *Animula vagula blandula* es el comienzo de un famoso poema atribuido al emperador Adriano (76-138 d. C.), compuesto supuestamente en su lecho de muerte. La traducción aproximada sería «Almita mía, errante y tierna». El poemita es una reflexión muy emotiva sobre la muerte y la separación del alma del cuerpo, donde emplea un buen número de diminutivos expresivos.

¹⁴⁹ En referencia al poeta inglés Nicholas Moore (Cambridge, 1918-1986). La traducción del poema en el citado volumen de la revista cordobesa *Cántico* estaba firmada por M. Manent.

¹⁵⁰ Fernando Ortiz (Sevilla, 1947-2014) fue un poeta, crítico literario y articulista, considerado por varios antólogos como imprescindible para su generación. Trabajó para RTVE como corrector de estilo de guiones y fue redactor y columnista de diarios de primera línea. Recibió varios premios como el Premio Andalucía de Periodismo (1978), el Premio Nacional de artículos periodísticos «José María Pemán» (1989) y el Premio Nacional de Poesía «Vicente Núñez» (1991).

¹⁵¹ Se referirá Rafael León a la *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, de Fernando Ortiz, que incluye además el pequeño ensayo «Destierro y poesía andaluza contemporánea» (Sevilla, Ed. Renacimiento, Col. Calle del Aire, n.º 12, 1981, 1.ª edición).

23.¹⁵²

Nuestra más cariñosa felicitación
para M.^a Luisa y Alfonso,
al otro lado del Puerto
y a este lado de la amistad.

Os abrazan

María Victoria
Rafael

Málaga, 80



¹⁵² Felicitación de Navidad con dibujo a plumilla de Miguel de Moral, pintor del Grupo «Cántico» de Córdoba, firmada por María Victoria Atencia y Rafael León. De 1980.

24.

Domingo de Gloria, 81

Querido Alfonso

Por si aún te interesa el tema, en el libro *ON THE DESERT SHORE*, *En una desierta orilla*, de KATHLEEN RAINE, traducido por Rafael Martínez Nadal¹⁵³ y editado por Hiperión, el poema 20 dice:

RIGIO, NAKED, PALE —
 BODY'S FRIEN AND GUEST,
 WHERE NOW YOUR ABIDINE-PLACE,
 GENTLE WANDERING SOUL?

(Yerto, desnudo, pálido —
 cuerpo amigo y hospitalario,
 ¿dónde ahora tu morada,
 gentil alma errante?)

Martínez Nadal anota: «El texto inglés es la traducción que la autora hace del famoso poema de Adriano:

Animula vagula blandula
 [Etc.]»

Abrazos

Rafael

¹⁵³ Rafael Martínez Nadal (Madrid, 1903-2001) se movió en los medios literarios, artísticos y de oposición a la dictadura de Primo de Rivera. Trabajó en Londres como corresponsal de prensa, con el seudónimo de Antonio Torres, para los temas relacionados con España durante la guerra civil. Fue, además, depositario del único borrador de la obra *El público* de García Lorca, la cual dio a conocer en 1970. Durante la transición regresa a España, publicando un buen número de libros gracias a su condición de testigo de excepción del exilio español en Inglaterra. En su producción habría que destacar, por la abundancia de textos y documentos gráficos inéditos, *Federico García Lorca. Mi último libro sobre el hombre y el poeta*. No se ha localizado el texto de *On the desert shore* mencionado.

25.¹⁵⁴

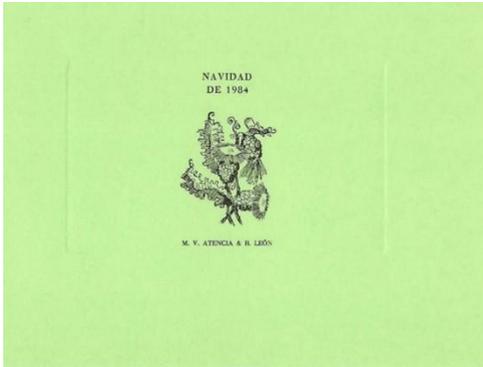
Querido Alfonso:

Gracias por tu *Glosa*¹⁵⁵, en testimonio de conocimiento y de fidelidad poética.

Enhorabuena y un beso de
María Victoria
Un fuerte abrazo
Rafael

¹⁵⁴ Se trata de una Tarjeta de *CABALLO GRIEGO PARA LA POESÍA*. El caballo para la revista del mismo nombre lo hizo Paloma Altolaguirre Méndez, hija de los poetas Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. La revista fue dirigida por Bernabé Fernández-Canivell y a distancia por Maya Smerdou Altolaguirre. Nuevamente viene firmada por María Victoria Atencia y Rafael León. Sin fecha, pero de 1982.

¹⁵⁵ Alfonso Canales les remitió un ejemplar de su libro *Glosa*, Jerez, Ed. Arenal, 1982.

26.¹⁵⁶

«MEMORIA

Tiempo atrás, vida atrás, me recogí en mi sangre
 y añié mi esperanza para crear un fruto.
 En el tierno silencio de aquellos largos meses
 nos mecía a los dos el giro de la Tierra.
 Después, al alumbrarlo, la Tierra se detuvo».

Para los dos la renovada amistad
 y la felicitación y el abrazo de

María Victoria Rafael

¹⁵⁶ Tarjeta de felicitación Navidad, 1984. Firman los dos. Poema de María Victoria Atencia, «Memoria», al cuidado de Rafael León y perteneciente a *Trances de Nuestra Señora*, Madrid, Hiperión, 198, p. 33.

27.

Querido Alfonso:

Gracias de corazón por tu ofrecimiento de auxilio¹⁵⁷.

San Telmo nos acoja.

Abrazos

María Victoria

Málaga, 30. 09. 84

28.



«EL CERCO

Reconozco el hendido de tu huella
por el doblado amor que en mi pecho circula
con hartura que sacia sus labios y mi sueño.
Pues que fui la elegida del hilo de tu luz
y en el cerco lo tengo, cautivo, de mis brazos,

¹⁵⁷ Es posible que Alfonso Canales ofreciera su ayuda de cara al ingreso de María Victoria como académica de la Real Academia de San Telmo, que tuvo lugar ocho meses después.

mientras raya la aurora en las lindes del puerto
dejemos a la noche que campe a su ventura».

Querido Alfonso: Gracias por cuanto te debemos
y te debo (como, por ejemplo, eso de la Ilustrísima)¹⁵⁸.
Felicidades y abrazos para los dos.

Rafael María Victoria

29.

07. 02. 90

Querido Alfonso:

Vuelve a planteármese estos días una cuestión que ya me había inquietado.

Si A escribe y envía a B una carta, es obvio que B es dueño de ese objeto, de esa carta que ha recibido de B.

¿Puede B publicar esa carta que ha recibido de A? ¿Tiene que aguardar el permiso de A para poder darla a la luz?

Te envié fotocopia sobre el excelentísimo tratamiento de los sevillanos, ¿son de menor condición los malagueños? ¿Los de las restantes provincias andaluzas?

¹⁵⁸ En esta felicitación de Navidad se incluye el poema de María Victoria «El Cerco» (1971), editado al cuidado de Rafael León. Sin duda María Victoria Atencia agradece a Alfonso Canales la comunicación de su acceso como académica en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Tomó posesión el 31 de mayo de 1985.

Hasta ahora solo un doctor en Derecho, compañero nuestro, José Calvo González¹⁵⁹, ha remitido un trabajo suyo para el vago proyecto que se esbozó este verano.

Abrazos

Rafael¹⁶⁰

Te re¹⁶¹

30.

Viernes Santo 90

Querido Alfonso:

En el n.º 5 (marzo del 90) del BOECI («Boletín Oficial de la Facultad de Ciencias Inútiles de Barcelona») se recoge una frase de Umberto

¹⁵⁹ José Calvo González (Sevilla, 1956-Málaga, 2020). Jurista y pensador del derecho español de gran influencia en Hispanoamérica, fue catedrático de la Universidad de Málaga y magistrado suplente del Tribunal Superior de Justicia en la Audiencia Provincial de Málaga.

¹⁶⁰ Merece la pena insertar la respuesta de Alfonso Canales:

14-11-90

Querido Rafael:

Acuso recibo de tu carta de cero siete, cero dos, noventa, que paso a contestar.

- I. — Efectivamente, las cartas son de quien las recibe. Sin embargo, este criterio no es absoluto. Evidentemente, un abogado o un Médico no pueden hacer uso de una carta de un cliente, porque tanto uno como otro están vinculados por el secreto profesional. Luego existe también el derecho a la intimidad: si la carta es evidentemente confidencial, no debe ser publicada. Recuerdo lo molesto que se sentís Jorge Guillén cuando algún poeta hacía uso de una carta suya para ponerla al frente de un libro: decía que lo que se dice en una carta por deferencia, debe distinguirse del texto de una crítica.
- II. — Evidentemente, los Académicos sevillanos son de mayor condición que los de las demás provincias andaluzas.
- III. — No me ilusiona nada descansar de mi prosa jurídica, escribiendo prosa jurídica
- IV. — El verso que recuerda María Victoria es del poeta ruso Konstantin Simonov. Con él comienza el poema titulado «Carta a un amigo», perteneciente al libro *Versos del frente*. La traducida que yo os leí decía:
- V. «¿Recuerdas, Aliocha, el camino de Smolensko?»
No sé si Aliocha (diminutivo de Alexis) es transcripción correcta. Por si conoces a algún experto en alfabeto cirílico te envío fotocopia del comienzo del poema, en su texto original.
Un abrazo de».

¹⁶¹ Significa: «Te recuerdo».

Eco¹⁶² que sin duda te divertirá conocer: «Una Facultad de Trivialidad Comparada sería el lugar idóneo para estudiar asignaturas inútiles».

La Facultad cuenta con 21 cátedras: Teratonimia, Jaculotorogía, Literatura Potencial, Marosología, Zoología Fantástica, Zaherihumología, Patafísica, Ciencias inútiles... (Está vacante la cátedra de Anonetología...).

Por qué demoras tu aparición en «Ciudad del Paraíso»¹⁶³ (He escrito unas páginas tratando de demostrar que «A quien conmigo va»¹⁶⁴ —contra lo que Cuevas¹⁶⁵ dice que has dicho tú— no se ajustó a la «divina proporción» por más que reproduzca esa edición de Erasmo.

Rafael

Recibí textos de los Dres. Martín Caballero, Calvo González y Mapelli¹⁶⁶. Tengo otro más, que podría añadir. Pero puedo imaginar que será preciso devolver los originales¹⁶⁷.

R./

¹⁶² Es posible que Alfonso Canales conociera ya a Umberto Eco (Alessandria, 1932-Milán, 2016).

¹⁶³ La colección de poesía Ciudad del Paraíso nace en 1988 patrocinada por el Ayuntamiento de Málaga con la finalidad de aunar dos importantes objetivos culturales: dar a conocer las obras completas de poetas nacidos o vinculados a nuestro ámbito cultural y, por otra, continuar y promocionar la tradición impresora malagueña dentro y fuera de Málaga. La colección toma su nombre del poema «Ciudad del Paraíso» incluido en el libro *Sombra del Paraíso* del poeta Vicente Aleixandre. Las ediciones van siempre acompañadas de una introducción o estudio crítico realizada por catedráticos universitarios y críticos especializados del mayor prestigio. Está dirigida por el poeta y profesor de la Universidad de Málaga Francisco Ruiz Noguera.

¹⁶⁴ Esta bellísima colección de poesía nace en 1950 y desaparece en 1957.

¹⁶⁵ Cristóbal Cuevas García (Málaga, 1932-2013) fue catedrático de Literatura Española de la Universidad de Málaga. Colaboró activamente en la recuperación y promoción de la literatura andaluza como responsable del Grupo de Investigación HUM 159 sobre el Patrimonio Literario Andaluz. Fue Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid.

¹⁶⁶ Enrique Mapelli López (Málaga, 1921-Madrid, 2018) fue historiador gastronómico y gran referente de la cocina malagueña clásica.

¹⁶⁷ Estas líneas son manuscritas.

31.¹⁶⁸

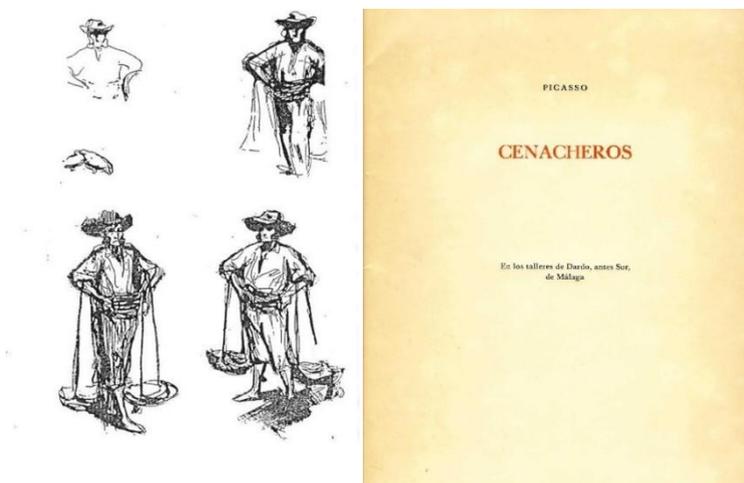
22-Noviembre-1990

Querido A.:

Días atrás, cuando en la presentación de mi cuaderno sobre los cenacheros de P.¹⁶⁹ se me ofreció la palabra. Te señalé como pionero de tantas cosas en Málaga... Quería que lo supieses.

Te abraza, os abraza

Rafael



¹⁶⁸ Tarjeta postal autógrafa.

¹⁶⁹ Se refiere Rafael León en esta tarjeta postal a los cenacheros de Pablo Picasso. Véase el volumen *Cenacheros Pablo Picasso*, editado por el Ayuntamiento de Málaga, Colección Álbum, 1990. Él mismo había editado el libro *PICASSO. CENACHEROS*, en papel hecho a mano, en los talleres de Dardo, antes Sur, de Málaga, Colección Juan de Yepes, IX. Edición de 6 ejemplares.

32.

CENTRO ANDALUZ DE LAS LETRAS

Ref: MVA/GLS

Asunto: Bécquer. Hasta tu Celda

Don Alfonso Canales Pérez

C/Martínez Campos, 3

29001 Málaga

Málaga, a 3 de julio de 2000

Estimado Alfonso:

Como ya te informamos en el Centro Andaluz de las Letras tenemos el proyecto de preparar una exposición que, bajo el título de «Hasta tu celda», reunirá originales manuscritos de diversos autores actuales dirigidos a Bécquer. El catálogo de esta exposición consistirá en la edición de dichos originales manuscritos junto a su correspondiente transcripción.

Este es el motivo por el que me pongo en con tacto contigo para recordarte nuestro interés en tu colaboración en dicho proyecto, rogándote que nos remitas antes del próximo 31 de julio un original **manuscrito creativo (no ensayístico) dirigido a Bécquer (verso o prosa) con una extensión mínima de un folio y un máximo aconsejado de tres**¹⁷⁰.

Es importante que nos envíes el original manuscrito acompañado de su copia impresa y, a ser posible, un disquete con el texto en formato Word. Los gastos ocasionados por el envío de dichos materiales correrían a cargo de este Centro.

No dudando de tu generosa contribución en este proyecto, aprovecho para darte las gracias anticipadas.

¹⁷⁰ Carta mecanoscrita.

Un cordial saludo *y abrazo*¹⁷¹.

Fdo.: M.^a Victoria Atencia
Comisión Asesora C.A.L.

33.¹⁷²

14-01-02

Querido Alfonso:

Precioso tu libro, que yo hubiera podido dictar de memoria. Veo que alguna composición se ha quedado al margen y que en otras has hecho mínimas enmiendas. Por mero placer he ido cotejando los volanderos pliegos pascuales y su primera recogida en libro¹⁷³. Son los mejores villancicos que se han escrito aquí desde el xvii. Un abrazo muy fuerte y Feliz Euro Nuevo para los dos¹⁷⁴.

Vuestro

Rafael

¹⁷¹ Palabras autógrafas al igual que su firma en la carta.

¹⁷² Carta mecanoscrita de Rafael León. Firma autógrafa.

¹⁷³ Se trata del libro *Navidades juntas*, Málaga, Universidad Internacional de Andalucía, 2001 (edición aumentada).

¹⁷⁴ Estas tres últimas palabras son autógrafas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDRE, V. (1954): *Historia del corazón*, Espasa Calpe, Madrid.
- ATENCIA, M. V. (1961): *Arte y parte*, Adonais, Madrid.
- ATENCIA, M. V. (1986): *Trances de Nuestra Señora*, Hiperión, Madrid.
- ATENCIA, M. V. (1992): *La intrusa*, Renacimiento, Sevilla.
- CABRA DE LUNA, J. M. (2017): «Presentación. Rafael León. El hombre que lo sabía todo», en *ARS & TECNÉ. Miscelánea homenaje al profesor Rafael León*, Programa de Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías - Universidad de Málaga - Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.
- CANALES, A. (1950): *Sobre las horas*, Colección El Arroyo de los Ángeles, Málaga.
- CANALES, A. (1956): *El candado*, Ediciones «Caracola», Málaga.
- CANALES, A. (1962): *Cuenta y razón*, Madrid, Rialp.
- CANALES, A. (1974): *Primera Antología. Hoy por hoy*, Universidad de Sevilla.
- CANALES, A. (2001): *Navidades juntas*, Universidad Internacional de Andalucía, Málaga.
- CANALES, A. y R. LEÓN (1979): *Lex Flavia Malacitana*, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Málaga.
- CARACOLA, REVISTA MALAGUEÑA DE POESÍA (1961): números 99-100, enero-febrero, Málaga.
- CARRETIÉ, P. (2017): «Oficio no mecánico», en *ARS & TECNÉ. Miscelánea homenaje al profesor Rafael León*, Programa de Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías - Universidad de Málaga - Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (2003): «La poesía de Alfonso Canales», en *Tres maestros andaluces en la poesía*, Cuadernos de Estudios y Cultura, Barcelona.
- CUEVAS, C. (ed. y dir.) (2002): *Diccionario de Escritores de Málaga y su provincia*, Castalia, Madrid
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2006): «Fernando Quiñones y el modelo de “Crónica Poética”», *Revista de Literatura*, LXVIII, 136, pp. 597-610.
- DUQUE, A. (2012-01-31): «Rafael León», *Viñamarina*. En línea: <https://vinamarina.blogspot.com>.
- GARCÍA GARRIDO, S. (2017): «Rafael León. Erudición en el devenir de lo cotidiano», en *ARS & TECNÉ. Miscelánea homenaje al profesor Rafael León*, Programa de Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías - Universidad de Málaga - Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.
- HUGNET, G. (1968): *La morale à Nicolas*, Publicaciones de El Guadalhorce, Málaga. Trad. de R. León.
- INFANTE, J. (2013): «Alfonso Canales contra el tiempo», *Péndulo*, 24, pp. 10-21.

- JIMÉNEZ TOMÉ, M. J. (2013): «Bernabé Fernández-Canivell, testigo del saber de poesía e imprenta. De *Litoral* (1926-1929) a *Caracola* (1952-1961)», *Impossibilia*, 6, pp. 11-31.
- LEÓN, R. (1951): *Envíos*, Real Universidad de María Cristina, El Escorial.
- LEÓN, R. (1956a): *Primavera en la frente*, Nota-Carta de José Luis Tejada, Ediciones Meridiano, Málaga. Ilustraciones de E. Llopert y viñeta de M. V. Atencia.
- LEÓN, R. (1956b): *Salvación de la rosa y otros poemas*, Cuadernos de poesía, Málaga. Ilustraciones de Xam.
- LEÓN, R. (1959): *Simple idea*, Colección Cuadernos de Poesía, Málaga. Ilustraciones de E. Brinkmann.
- LEÓN, R. (1961a): «¿Quién dio a la blanca rosa hábito, velo prieto?», *Papeles de Son Armadans*, LXII, Madrid - Palma de Mallorca.
- LEÓN, R. (1961b): *Historia de Jacob*, Cuadernos María Cristina, Málaga. Nota de Ángel Caffarena e ilustraciones de Cayetana de Alba. Poesía malagueña contemporánea, 1. Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- LEÓN, R. (1963a): «Es que hubo dos casas de Picasso», *Papeles de Son Armadans*, CCII, Madrid - Palma de Mallorca.
- LEÓN, R. (1963b): *A orillas del latín. Nota previa Alfonso Canales*, Edición Ángel Caffarena Such, Málaga. Publicaciones de Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- LEÓN, R. (1968): *Crátilo, o de la exactitud de las palabras*, Caffarena & León Editores, Imprenta Dardo, Málaga.
- LEÓN, R. (1969): *Sobre el puerto fenicio de Málaga*, Ed. San Andrés, Málaga.
- LEÓN, R. (1976): *Homenaje a Dioscórides*, Ínsula, Madrid.
- LEÓN, R. (1978): *Cántico espiritual*, Colección Nuevos Cuadernos de Poesía, Málaga. Ilustración de R. Álvarez Ortega.
- LEÓN, R. (1979): *Lex Flavia Malacitana*, Delegación de Cultura, Excmo. Ayto. de Málaga.
- LEÓN, R. (1997): *Papeles sobre el papel*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Málaga.
- LEÓN, R. (2001a): *Se trata del papel*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Málaga.
- LEÓN, R. (2001b): *Papel hecho en casa*, Ediciones de aquí, Benalmádena Pueblo.
- LEÓN, R. (2001c): *La Cónsula*, Rafael Inglada Ediciones, Málaga. Palabra de Arcángel, 2.
- LEÓN, R. (2008a): *Voz propia* (Obra poética), Edición de Rafael Inglada Málaga, Centro Cultural Generación del 27.
- LEÓN, R. (2008b): *Metáfora del papel*, Selección de..., Antigua Imprenta Sur, Málaga.
- LEÓN, R. (2011): *De epigrafía métrica latina en Málaga clásica y mozárabe*, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga. Diseño de la cubierta de P. Bornoy.

- LEÓN, R. (2012): *Memorias del papel*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Málaga.
- MOLINA, R. (1982): *Homenaje, Obra poética completa*, al cuidado de Pablo García Baena, Rafael León, María Victoria Atencia y Bernabé Fernández-Canivell, Diputación Provincial, Córdoba.
- NERUDA, P. (1950): *Canto general*, Talleres Gráficos de la Nación, México.
- ORTIZ, F. (1981): *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, Ed. Renacimiento, Sevilla.
- ORTIZ, F. (2012-02-09): «Adiós a Rafael León, un sabio y un amigo», *Cultura Diario de Sevilla*.
- PALOMO, M. del P. (2003): «La cultura como vida: Alfonso Canales», en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Laberinto, Madrid.
- POPESCU, P. (1977): *Hilos de Jazz*, Imprenta Dardo (antes Sur), Málaga. Ed. de D. Dumitrescu y R. León, cubierta de C. Cristea.
- PORTELA LOPA, A. (2018): «El léxico de la felicidad y de la lentitud en la didáctica de dos poetas: Alfonso Canales y Luis Antonio de Villena», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 30, pp. 111-122.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1986-1987): *Historia de la Literatura Fascista Española*, vol. I, Akal, Madrid.
- ROMERO FERRER, A., J. JURADO MORALES y N. VÁZQUEZ RECIO (2018): *Las mil noches de Fernando Quiñones*, Junta de Andalucía, Sevilla.
- ROMERO FERRER, A., J. JURADO MORALES y N. VÁZQUEZ RECIO (coord.) (2020): *Si yo les contara...: estudios sobre Fernando Quiñones*.
- RUIZ NOGUERA, F. (2017): «Rafael León», en *ARS & TECNÉ. Miscelánea homenaje al profesor Rafael León*, Programa de Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías - Universidad de Málaga - Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.
- UGALDE RAMOS, P. L. (1976): *La edad de oro*, Gráficas Diamante, Barcelona.
- UGALDE RAMOS, P. L. (1977): *Sesenta y un poemas, Facilis descensus Averno*, Ediciones Comunicación Literaria de Autores, Barcelona.
- UGALDE RAMOS, P. L. (1988): *El parpadeo*, Ed. Lentini.
- VV. AA. (2014): *María Victoria Atencia: reina blanca de nuestra poesía*, Consejería de Educación, Cultura y Deporte / Centro Andaluz de las Letras, Sevilla.

EDITAR A MARÍA ZAMBRANO

La filología como praxis ejemplar de la filosofía de la cura y del cuidado
(Edición crítica de «*La guerra de Antonio Machado*»)

FRANCISCO MARTIN CABRERO
Universidad de Turín

Recepción: 5 de septiembre de 2025 / Aceptación: 25 de octubre de 2025

Resumen: Estudio de la relación entre María Zambrano y Antonio Machado durante la guerra civil española. Estudio de la reseña de Zambrano al último libro del poeta dentro de la génesis y configuración de la «razón poética». Estudio comparativo de las distintas ediciones de la reseña de Zambrano y edición crítica de la misma.

Palabras clave: María Zambrano, Antonio Machado, Guerra civil española, Razón poética, Filología, Edición crítica.

Abstract: Study of the relationship between María Zambrano and Antonio Machado during the Spanish Civil War. A study of Zambrano's review of the poet's last book within the context of the genesis and configuration of «poetic reason». A comparative study of the different editions of Zambrano's review and a critical edition of the same.

Keywords: María Zambrano, Antonio Machado, Spanish Civil War, Poetic Reason, Philology, Critical Edition.

No es un ejemplo elegido al azar, uno entre otros o como otros, aunque los hay y numerosos, prueba del déficit filológico que ha solido acompañar a las ediciones de los escritos de Zambrano, merma que alcanza su punto más alto en sus *Obras completas*, a la sazón interrumpidas sin completar, sino una exigencia nacida de la investigación conducida sobre ese texto de Zambrano aludido en el título y otros

[287]

AnMal, XLVI, 2025, pp. 287-312.

afines en el marco de un estudio sobre la génesis del concepto de razón poética en el léxico zambraniano (que tal vez no sea exactamente un concepto, pero eso ahora no importa o no lo suficiente como para detener en este punto la escritura y tomar un desvío). Un momento de la investigación que llama a la intervención filológica en aras de extremar la cura de un texto que nació herido y luego sufrió no pocas contaminaciones en las ediciones que siguieron a la primera. Y ello al fin de restablecer desde o con la filología, o desde ella y con ella, un estado original que nunca tuvo el texto en su materialidad lingüística, pero que, como después se verá, sí estaba de manera implícita en su dimensión espiritual. En nuestra intención, pues, traducida luego en operación (vid. apéndice), se trataba de llevar a cabo una restitución de algo que el texto había perdido en el mismo momento de su nacimiento editorial: una reparación o una devolución a su justa forma, algo que sabía también de reintegración y de reposición. Porque esa filosofía de la cura de la que tanto se ha hablado en los últimos años con relación a Zambrano debe necesariamente empezar por la cura y cuidado de sus textos. De lo contrario es mera impostura derivada de modas y eslóganes de un tiempo e impropia de la investigación más seria y rigurosa.

El texto en cuestión no es otro que la reseña al último libro publicado en vida de Machado (*La guerra*, 1937), titulada «*La Guerra de Antonio Machado*» y publicada en la revista *Hora de España* (1937). Después —pero mucho después, demasiado para que se pueda dejar de tener en cuenta— el texto fue incluido en la segunda edición de *Los intelectuales en el drama de España* (1977), y a partir de esa decisión editorial (discutible, como podrá verse más adelante en nuestra nota a la edición) se le ha considerado parte integrante de dicho libro¹.

Más allá de su efectiva colocación en el corpus, en lo que hace a nuestra investigación sobre la génesis de la razón poética en el léxico de nuestra filósofa, hay que decir de entrada que no se trata de un texto menor. Todo lo contrario, pues es uno de los primeros que muestra y reivindica la necesidad de una «razón poética». Es, en efecto, la segunda vez que aparece en el orden del tiempo como nombre propio de esa nueva razón que Zambrano andaba buscando desde un horizonte crítico de la razón dominante de la modernidad occidental. La primera vez fue a principios de ese mismo año, en el epílogo a la antología de los poetas chilenos en apoyo a la causa republicana (*Madre España*, 1937), también publicado como artículo en el diario *Frente Popular* (22 de enero de 1937) de la capital chilena. Detalle, este de la primera vez de la aparición del nombre de razón poética en el corpus zambraniano, que es conocido, o debería serlo, al menos desde el año 2013 en que Madeline Cámara empezó a dar cuenta de sus investigaciones sobre el período chileno de Zambrano (vid. Cámara, 2013; 2020a; 2020b). El detalle del año no es minucia o pormenor, pues pone al descubierto en el oficialismo zambraniano

¹ Damos a continuación la referencia de las distintas ediciones de la reseña de Zambrano «*La Guerra de Antonio Machado*»: Zambrano (1937a: 68-74); Zambrano (1977: 74-83); Zambrano (1986: 60-70); Zambrano (1998: 171-178); Zambrano (2015: 185-194); Machado (2022: 119-130).

una actitud refractaria a toda investigación no conducida bajo su alero: porque lo cierto es que incluso después ha seguido repitiéndose que es en la reseña al libro de Machado, y no en el epílogo chileno, donde por vez primera habría aparecido el nombre de razón poética².

De principal importancia para nuestro estudio era el hecho de que esa segunda aparición de la razón poética en el léxico zambraniano (relativo al estado actual de conocimiento del corpus) se daba envuelta en citas y glosas de Machado. Lo cual, claro está, daba al poeta-filósofo un rol considerable en el aquilatamiento y clarificación que Zambrano hacía en ese momento de la razón poética. El estudio imponía una indagación en esa relación entre uno y otra. A efectos textuales, sin entrar ahora en las distintas situaciones y contextos de dicha relación en el tiempo (Martín Cabrero, 2022: 93-94), y considerando solo la reseña en cuestión, notábamos con sorpresa que nadie había dado nunca la referencia de las citas de Machado: no lo hace Zambrano en el texto de 1937, lo cual tiene su sentido y hay que aceptar como tal, sin más, pues como tal pertenece a su libre decisión de autor; pero tampoco se hace en las ediciones de *Los intelectuales en el drama de España* en las que a partir de la segunda edición de 1977 se iba a incluir la reseña. Lo cual puede justificarse en esta y en la siguiente, la tercera, por la tipología de las mismas, menos ya en la cuarta (Trotta, 1998), que iba acompañada de una importante introducción de quien también hacía las veces de editor, pero donde no puede justificarse en modo alguno es en la quinta (Galaxia Gutenberg, 2015), sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una edición anotada y que su factura corresponde además a las *Obras completas*³. Y en fin, tampoco se hace en los trabajos en nuestro conocimiento que se han ocupado de abordar en vario modo el estudio del período chileno de Zambrano⁴.

² Así J. Moreno Sanz antes y después de la fecha señalada: en Zambrano (2004: 523, nota 32; 2004: 685) y en Zambrano (1998: 28, 38 y 50); también en Moreno Sanz (2014: 67; 2019: 56). Yerra también A. Sánchez Cuervo al no reconocer de manera explícita el descubrimiento de la primacía del epílogo chileno sobre la reseña del libro de Machado a Madeline Cámara, aunque la cite, pero lo hace sin el debido reconocimiento, tratándose, como es el caso, de un descubrimiento de indudable importancia —y ello porque los silenciamentos deberían estar reñidos con cualesquiera ejercicios de buen hacer editorial, sobre todo, como es el caso, cuando se trata de unas *Obras completas* que pretenden fijar un canon textual capaz de soportar las investigaciones futuras de la entera comunidad científica.

³ En dicha edición la reseña de Zambrano presenta nueve notas del editor numeradas de la 91 a la 99 y situadas en las pp. 891-893 (Zambrano, 2015): son por lo general informativas y buscan trazar sobre todo relaciones temáticas con textos sucesivos de la autora, pero prescinde de la anotación de variantes y obvia la referencia de las citas de Machado, detalle muy en línea con el procedimiento editorial adoptado en toda esta parte relativa a los escritos de la guerra civil (donde hay extravagancias mayúsculas, como el hecho de anotar, por ejemplo, la figura de Gregorio Marañón y no hacer lo mismo con los poetas chilenos de la antología *Madre España*, sin duda más necesitados de información que el ilustre médico cuyo nombre a la sazón luce en plaza principal y estación de metro en Madrid).

⁴ Sorprendente, sin duda, lo cual pone en claro cómo el crecimiento desmesurado de las publicaciones ligadas a los estudios zambranianos sean en buena parte repetición del común más de lo

De la reseña de Zambrano se desprende un profundo conocimiento de la obra de Machado, no solo del libro objeto de la reseña, sino del conjunto de su escritura. De hecho, las citas antedichas no proceden solo de *La guerra*, sino también de alguna de las ediciones entonces recientes de sus *Poesías completas*: por lo que cita Zambrano hubo de ser o la edición de 1933 o la de 1936 (ambas de Espasa Calpe), aunque es más probable que fuera esta última por las vicisitudes concernientes a los traslados a Valencia tanto de la familia Machado como de la de los Zambrano.

No fue difícil localizar las citas, salvo una, que era, además, acaso, la más importante, pues que anticipaba la aparición del nombre de «razón poética». Así aparecía en párrafo separado en la primera edición y así aparece con distintas soluciones gráficas en las demás (Zambrano, 1937a: 73; Zambrano, 1977: 82; Zambrano, 1986: 68; Zambrano, 1998: 177; Zambrano, 2015: 193; Machado, 2022: 129):

“Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser”. Razón poética, de honda raíz de amor.

Era, en el orden de las citas, la octava de diez: la primera pertenecía a *De un cancionero apócrifo*, concretamente al fragmento titulado «La metafísica de Juan de Mairena»; la segunda y la tercera a la «Carta a David Vigodsky», de *La guerra*; la cuarta a «Apuntes», también de *La guerra*; la quinta, sexta y séptima a *De un cancionero apócrifo*, y las novena y décima al capítulo sobre Emiliano Barral de *La guerra* (vid. localización más precisa en las notas correspondientes de nuestra edición en apéndice). Ni que decir tiene que hicimos todo tipo de intentos y consultas para localizar esa octava cita que faltaba. Todos ellos infructuosos. Hasta que poco a poco empezó a cundir la sospecha de que no fuera una cita. Que se tratara, más bien, de una errata. No podíamos descartar que la cita en cuestión pudieran ser palabras directamente escuchadas por Zambrano de boca de Machado (nótese que ambos estaban entonces en Valencia, que Machado era colaborador habitual de *Hora de España* y que Zambrano, desde su regreso de Chile, se había incorporado de manera muy activa a la redacción de la revista). O que pertenecieran a algún texto de Machado que en la circunstancia desordenada de la guerra quedó luego perdido (aunque esto último parece poco probable en atención a la procedencia de las otras citas, todas ellas circunscritas o a *La guerra* o a *De un cancionero apócrifo*).

mismo y un seguir transitando por caminos ya trillados. Sorprende sobre todo el caso de P. Cerezo Galán, que además de buen conocedor de Zambrano lo es también de Machado, de quien escribió un libro pionero en más de un sentido (*Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*, 1975) y más recientemente ha editado sus obras (*Obra esencial*, 2018), pues en su libro sobre Zambrano sí da la referencia de al menos una cita (Cerezo Galán, 2024: 90), pero no se pone el problema cuando llega a la cita en cuestión de nuestro trabajo (Cerezo Galán, 2024: 87). Idem en trabajos específicos sobre la relación entre Machado y Zambrano (Martín Espíldora, 1995; Ruiz Calvente, 2005; Sánchez Orantos, 2019).

Es claro que la hipótesis de la errata supone una doble intervención en la apertura y cierre de las comillas, bien sea obra de Zambrano o del tipógrafo que compuso el texto en la primera edición. Es esta una debilidad de la hipótesis que acaso pueda ser comprendida desde el horizonte de un posible caso de *lectio* invertida, *lectio faciliior* en el caso de que la introducción de las comillas fuera obra de Zambrano en una posible relectura del texto (acaso considerando el posible error de haberlas omitido dada la familiaridad de su expresión con el léxico machadiano), o *lectio difficilior* en caso de haberse llevado a cabo en algún momento del proceso de composición tipográfica del texto. La metodología indiciaria desplegada para la resolución del caso poco a poco nos iba acercando a la validez de nuestra hipótesis. Tras un cotejo exhaustivo lo seguro era que la cita no era de Machado, o cuando menos que no pertenecía a ninguna expresión contenida en el corpus machadiano en su estado actual.

Y si no era de Machado, ¿de quién era? ¿Podría ser de otro? Podría, sí, pero es muy poco probable: téngase en cuenta que se trata de una reseña, es decir, un texto relativamente breve con sus propias reglas de uso, que el objeto de la misma es un libro de Machado y que las otras citas, las otras nueve citas, son todas ellas de Machado. Entonces, ¿podría ser de Zambrano? Sí, claro está, y es aquí donde entra la hipótesis de la errata en el entrecomillado.

Una errata que entrecomilla como cita (de Machado) lo que no es ninguna cita sino —presumiblemente— escritura propia de Zambrano, parte inalienable de la escritura de la reseña, algo que es o toma a veces la forma de la glosa y sigue muy de cerca —muy de cerca— las ideas y la expresión machadiana propias de *De un cancionero apócrifo* (nótense en propósito las expresiones, claramente machadianas, de «radical heterogeneidad del ser» o de «realidad fluente [y] movediza», así como esa alusión al «pensamiento supremo» que Machado también declina como divino). Tal vez por eso —por seguir en este punto la reseña muy de cerca las ideas y la expresión machadianas— durante tanto tiempo ha parecido natural a la crítica y a los estudios zambranianos la atribución a Machado, mantener o no poner en cuestión tal errónea atribución, cuando en propiedad es —o cabe pensar que sea— autoría de la propia Zambrano.

Cabe decir también que la forma expresiva de la idea del requerimiento entre la poesía y la razón de la cita parece más zambranianas que machadianas. En Machado la poesía es «nueva ratio», pero es *ratio* que se contrapone a la razón que rige en la filosofía y en la ciencia dominantes en la época. Todo lo más que llega a decir es que «[a]lgún día [...] se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos», y ese día, perfectamente futurible, al menos en la conciencia del poeta-filósofo que es Abel Martín, «estarán frente a frente poeta y filósofo —nunca hostiles— y trabajando cada uno en lo que el otro deja» (Machado, 2006: 2050). Algo

que está lejos, o cuando menos no coincide, con aquella llamada de Zambrano en el epílogo chileno a la «conjunción» entre la razón y la razón poética⁵.

También parece más zambraniana que machadiana la expresión según la cual la poesía y la razón «se completan». Un estudio atento del léxico en *De un cancionero apócrifo* (conviene notar aquí que Zambrano no cita nunca en la reseña ese otro libro hermano que es *Juan de Mairena*) concluiría que es mucho más probable que el poeta dijera —caso de haber dicho— «se complementan» en vez del «se completan» que aparece en la reseña. Bien es verdad que la complementariedad también completa, pero lo cierto es que el Machado de los apócrifos estaba más por resaltar el aspecto complementario que el de completud, más lo que complementa que lo que completa, y aunque en el fondo pueda ser lo mismo (lo complementario que completa), filosóficamente ni es ni da lo mismo mirar las cosas de un modo que de otro: desde lo que es complementario o desde lo que es o pretende ser completo. Lo complementario abre, lo completo cierra —y ello aun cuando se trate de mera posibilidad de completar o completarse.

Cabe decir también, además, que en otro escrito sobre Machado, «Antonio Machado: un pensador (apuntes)», muy posterior, publicado en 1975 en la revista *Cuadernos para el Diálogo* y recogido luego en el póstumo *Algunos lugares de la poesía*, Zambrano, en lo que parece un claro intento de aprovechar la reseña de 1937 para elaborar un nuevo artículo, vuelve a repetir una tras otra las citas —las mismas citas— de las que se había servido en la reseña de 1937, sin que reitere en modo alguno, detalle de principal importancia a efectos de nuestra hipótesis, ni como cita ni como nada, esa parte que en la reseña apareció —erróneamente— como cita de Machado (Zambrano, 2007: 137-152).

Una golondrina no hace verano, claro está, pero cuando los indicios se acumulan y unos a otros se soportan entre sí es más fácil tomar la decisión editorial que se corresponde con nuestra hipótesis⁶. Así queda en la edición de la reseña que damos en apéndice, donde la cita en cuestión queda exenta de las comillas que la han acompañado hasta ahora de modo que sus dos frases quedan unidas en un mismo

⁵ «Y es con la poesía y con la palabra, es con la razón creadora y con la inteligencia activa en conjunción con esa sangre que corre a torrentes, como hay que forjar este Renacimiento del pueblo español que traerá un mundo nuevo para todos los pueblos. Brota la fecundidad de esta conjunción de dolor humano y razón activa, de la carne que sufre y la inteligencia que descubre. Sólo el dolor no bastaría porque la pasividad nunca es suficiente, ni tan siquiera la fiera lucha armada; es preciso y más que nunca el ejercicio de la razón y de la razón poética que encuentra en instantáneo descubrimiento lo que la inteligencia desgrana paso a paso en sus elementos» (Zambrano, 1937b: 39) [el epílogo a la antología *Madre España*, al que pertenece la cita, también se encuentra en el vol. 1 de las *Obras completas* de Zambrano (2015: 376-378), pero aquí se cita por la primera edición para evitar las contaminaciones del editor en lo que hace al dominio de la interpunción].

⁶ Para un examen más en detalle de la fundamentación teórica de nuestra hipótesis vid. Martín Cabrero (2022: 111-132): allí se establece una relación comparativa de idea y vuelta entre la primera y segunda vez de la aparición del nombre de «razón poética» en el léxico zambraniano, y, de consecuencia, se estudia su modulación conceptual dentro de los escritos zambranianos de la época. La edición que aquí llevamos a cabo en apéndice de la susodicha reseña de Zambrano complementa a la vez que completa aquel otro trabajo.

espíritu de continuidad autorial con la frase sucesiva: «Razón poética, de honda raíz de amor».

La razón poética, dirá a renglón seguido, tiene «hondos laberintos» y no es posible adentrarse en ellos en la economía de una reseña, tal vez tampoco entre las urgencias que imponía la guerra, que acaso sea el verdadero sentido del no poderlos «perseguir por hoy» que dice Zambrano. Pero antes de dejar la escritura certifica que la razón poética es «razón de amor reintegradora de la rica substancia del mundo», que era como decir que se hacía lugar de acogida de la radical heterogeneidad del ser que decían Machado y sus apócrifos. De hecho, la referencia es tan insoslayable que añade: «Baste reconocerla como médula de la poesía de Antonio Machado». Médula, es decir, «sustancia principal de una cosa no material», según reza nuestro diccionario más autorizado. Médula: núcleo, miga, meollo, corazón, etc. —así la poesía de Machado para la razón poética de Zambrano.

La razón poética es, pues, dice Zambrano, médula de la poesía de Antonio Machado, lo cual significa que ella la saca de ahí y que en Machado es un implícito, pues lo cierto es que él nunca habla de razón poética sino de «pensar poético» o de «conocimiento poético» (en lo que por lo demás coincidía con Unamuno, a quien también dedica reflexión Zambrano durante la guerra). Esto es claro en la segunda ocasión de la razón poética, pero ¿y en la primera? Pues también: ya hemos dicho que el epílogo chileno se escribió en enero de 1937, muy cerca de sendos escritos de Zambrano donde Machado y Unamuno cobraban relevancia en su pensamiento: respectivamente en la Introducción a la antología de Federico García Lorca y en el artículo conmemorativo de la muerte de Unamuno (Zambrano, 1937c y 1937d). Es decir, que también en la «primera vez» de la razón poética la sombra de Machado estaba presente en la escritura de Zambrano. Ella la saca de él, de su poesía, tal vez no solo de ella, pero sí muy principalmente de ella, de su estudio y lectura de los apócrifos, a los que ella comprendía desde el ejemplo que le ofrecían los comentarios de San Juan de la Cruz a su propia poesía: así era en Machado también para ella, como si los apócrifos correspondieran al mismo intento sanjuanista de «dar razón» de la propia poesía. Es claro que no es así, que la mejor comprensión de Machado no es esa, que los apócrifos no son comentario hermenéutico de su poesía, sino una ampliación de la misma en su camino hacia la prosa —que la prosa no está al servicio explicativo de la poesía, sino que es también poesía, *poiesis* que busca dar poéticamente lo mejor de sí en el ejercicio de la prosa. Pero esta es otra historia, la nuestra, y no importa que Zambrano lo viera de otra manera, porque lo principal aquí es poner en evidencia el hecho de que la razón poética ella la descubrió como médula de la poesía de Machado. Y no está de más notar aquí que eso que es médula de la poesía de Machado, a su vez, es también, al menos en este momento de su imprecisa formulación en el tiempo, médula propia de la razón poética en Zambrano.

BIBLIOGRAFÍA

- CÁMARA, M. (2013): «Chile: la experiencia latinoamericana de la ‘solidaridad’ para María Zambrano», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, 14.
- CÁMARA, M. (2020a): «Constelaciones chilenas de María Zambrano», *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 7.
- CÁMARA, M. (2020b): «Apuntes para la genealogía latinoamericana de la razón poética de María Zambrano», en J. A. García Galindo y L. Ortega Hurtado (eds.), *Persona, ciudadanía y democracia. En torno a la obra de María Zambrano*, Fundación María Zambrano, Málaga.
- CEREZO GALÁN, P. (2024): *María Zambrano. Razón poética y esperanza*, Síndesis, Madrid.
- GINZBURG, C. (1986): «Spie: radici di un paradigma indiziario», en *Miti emblemici spie*, Einaudi, Turín.
- GINZBURG, C. (2023): «Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario veinticinco años después», en C. Fernández-Jáuregui (ed.), *Fuera-de-texto*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ITALIA, P. (2005): «L’ultima volontà del curatore. Considerazioni sull’edizione dei testi del Novecento» (I y II), *Per leggere*, 8-9.
- ITALIA, P. y G. RABONI (2010): *Che cos’è la filologia d’autore*, Carocci, Roma.
- MACHADO, A. (2005): *De un cancionero apócrifo, Obras completas*, RBA / Instituto Cervantes, Barcelona. Ed. de O. Macrì y G. Chiappini, vol. I.
- MACHADO, A. (2006): *Obras completas*, RBA / Instituto Cervantes, Barcelona. Ed. de O. Macrì y G. Chiappini, vol. III.
- MACHADO, A. (2022 [1937]): *La guerra*, Visor, Madrid. Edición facsimilar.
- MARTIN CABRERO, F. (2008): «Filología de la forma interna», en *Introducción a M. Zambrano*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- MARTIN CABRERO, F. (2022): «Entre poetas (Un epílogo y dos prólogos chilenos de María Zambrano)», *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 22.
- MARTÍN ESPÍLDORA, P. (1995): «Un Machado senequista a la luz de María Zambrano», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 20.
- MORENO SANZ, J. (2014): «Cronología de María Zambrano», en M. Zambrano, *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, vol. VI.
- MORENO SANZ, J. (2019): *María Zambrano. Mínima biografía*, Isla de Sintolá, Sevilla.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004): *Meditaciones del Quijote (1914)*, *Obras completas*, Taurus, Madrid, vol. I.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2006): *Miseria y esplendor de la traducción (1937)*, en J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, Taurus, Madrid, vol. V.
- POLO, J. (1974): *Ortografía y ciencia del lenguaje*, Paraninfo, Madrid.
- RUIZ CALVENTE, M. (2005): «Antonio Machado en María Zambrano», *El Búho*, 5.

- SÁNCHEZ CUERVO, A. (2015): Introducción y notas a la edición de *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la guerra civil*, en M. Zambrano, *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, vol. I.
- SÁNCHEZ ORANTOS, A. (2019): «El diálogo de María Zambrano con Unamuno y Antonio Machado, filosofía primera para la cultura actual», *Pensamiento*, 75, 286.
- SANTONJA, G. (2021): «Breve e irreparable (María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España* y algunas notas sobre la Editorial Hispamerca o riesgo y ventura durante la Transición)», *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, 44.
- ZAMBRANO, M. (1937a): «La Guerra de Antonio Machado», *Hora de España*, 12.
- ZAMBRANO, M. (1937b): «A los poetas chilenos de *Madre España*», en *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Panorama, Santiago de Chile.
- ZAMBRANO, M. (1937c): «La poesía de Federico García Lorca», en F. García Lorca, *Antología*, Panorama, Santiago de Chile. Selección, introducción y notas de M. Zambrano.
- ZAMBRANO, M. (1937d): «Unamuno y su contrario», *Onda Corta en Defensa de la Cultura* (Santiago de Chile), 4.
- ZAMBRANO, M. (1937e): *Los intelectuales en el drama de España*, Panorama, Santiago de Chile.
- ZAMBRANO, M. (1977): *Los intelectuales en el drama de España y Ensayos y Notas (1936-1939)*, Hispamerca, Madrid.
- ZAMBRANO, M. (1986): *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Anthropos, Barcelona.
- ZAMBRANO, M. (1998): *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Trotta, Madrid. Ed. de J. Moreno Sanz.
- ZAMBRANO, M. (2004): *La razón en la sombra. Antología crítica*, Siruela, Madrid. Ed. de J. Moreno Sanz.
- ZAMBRANO, M. (2007): *Algunos lugares de la poesía*, Trotta, Madrid. Ed. de J. F. Ortega Muñoz.
- ZAMBRANO, M. (2015): *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la guerra civil*, en M. Zambrano, *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, vol. I. Ed. de A. Sánchez Cuervo.
- ZAMBRANO, M. (2016): «Poema y sistema» (1944), en M. Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, en *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, vol. II.

Nota a la edición

De «*La guerra* de Antonio Machado», reseña de Zambrano del último libro publicado en vida del poeta-filósofo (Espasa-Calpe, 1937), se conocen las siguientes ediciones (al final de cada entrada damos entre paréntesis la abreviatura correspondiente que en adelante seguiremos):

- ZAMBRANO, M. (1937): «*La Guerra* de Antonio Machado», *Hora de España*, 12, pp. 68-74 (HE);
- ZAMBRANO, M. (1977): *Los intelectuales en el drama de España y Ensayos y Notas (1936-1939)*, Hispamerca, Madrid. Ed. de Gonzalo Santoja, pp. 74-83 (H);
- ZAMBRANO, M. (1986): *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Anthropos, Barcelona, pp. 60-70 (A);
- ZAMBRANO, M. (1998): *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Trotta, Madrid. Ed. de J. Moreno Sanz, pp. 171-178 (T);
- ZAMBRANO, M. (2015): *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la guerra civil*, en M. Zambrano, *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, vol. I. Ed. de A. Sánchez Cuervo, pp. 185-194 (G);
- MACHADO, A. (2022 [1937]): *La guerra*, Visor, Madrid. Edición facsimilar, pp. 119-130 (V).

Nuestra edición procede a una fijación rigurosa del texto desde el horizonte teórico de la filología de autor y de la crítica de las variantes (Italia y Raboni, 2010; Italia, 2005), con especial atención a los métodos indiciarios (Ginzburg, 1986 y 2023) y en consideración de la filología de la forma interna (Martin Cabrero, 2008). Editar no es interpretar: al contrario, se trata de posibilitar las mejores condiciones del sucesivo ejercicio interpretativo, de alentarlas y potenciarlas desde el respeto y cuidado del texto y en atención a la historicidad de su transmisión en el tiempo, un modo, pues, de propiciar para los textos aquella «plenitud de su significado» de la que hablara Ortega y Gasset (2004: 747): «en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones». Es por ello que en nuestra edición hemos evitado las notas conceptuales y nos hemos limitado a la anotación filológica de las variantes y a la referencia y estudio de las citas de Machado que se dan en el texto de Zambrano, lo cual, siendo la primera vez que se hace, ha permitido tanto el desvelamiento de algunas erratas que se habían consolidado como errores en las ediciones anteriores cuanto la limpieza de las contaminaciones editoriales llevadas a cabo en la transmisión del texto de unas ediciones a otras.

Del texto de Zambrano vale la pena advertir que se publicó de manera independiente sólo en la primera edición (*Hora de España*, 1937), y que fue incorporado al libro *Los intelectuales en el drama de España* a partir de su segunda edición (Hispamerca, 1977). De reciente Gonzalo Santonja, editor efectivo de aquella

segunda edición¹, primera en España, aunque él no aparezca en la correspondiente página de créditos, da cuenta de los forcejeos que hubo con Zambrano hasta convencerla de la conveniencia de editar el libro de 1937 con el añadido de otros escritos del período de la guerra civil². Santonja tiende a minimizar dichos forcejeos, pero no oculta que llegaron a ser ásperos, sobre todo con relación a la «Carta al Dr. Marañón», que Zambrano insistía en dejar fuera y al final quedó dentro. Es decir, que no sale de Zambrano la idea de ampliar con los artículos de «Ensayos y notas (1936-1939)» la segunda edición de *Los intelectuales en el drama de España*, sino que la idea es del editor³ y a la postre fue aceptada por Zambrano. Es, pues, en este orden de intenciones no siempre alineadas y a veces contrapuestas (entre un joven editor formado en los ambientes universitarios del tardo franquismo y una autora del exilio republicano) que la reseña de Zambrano al último libro de Machado pasó a engrosar las páginas de *Los intelectuales en el drama de España*. Lo cual se dice aquí no solo como detalle editorial, sino como dato a tener en cuenta a la hora de valorar los cambios aportados en la segunda edición (H), que no obedecen solo a un muy distinto horizonte de vida y escritura de Zambrano (nótese que hay cuarenta años de distancia), sino que se hacen a partir de una nueva estructura del libro que Zambrano acaba aceptando pero no nace de ella.

La tercera edición es la que se incluye en *Senderos*, un volumen de 1986, con Zambrano ya en España de regreso del exilio, en el que se remodula de manera importante la segunda edición de *Los intelectuales en el drama de España* (acaso imponiendo ahora editorialmente Zambrano lo que no logró en el forcejeo con Santonja: en efecto quedan fuera varios capítulos de la segunda parte, entre ellos la citada «Carta al Dr. Marañón») y se añade *La tumba de Antígona*. De esta tercera edición (A) hay que decir que sigue fielmente la primera (HE) y se desentien- diendo por completo de la segunda (H) —desentendimiento que, claro está, no puede aquí juzgarse casual.

¹ «Y a este modelo respondió mi edición de *Los intelectuales en el drama de España* de María Zambrano» (Santonja, 2021: 270).

² «La idea de juntar en el mismo volumen [el libro chileno y otros artículos de la misma época] cuajó en la comida que cité antes [con Alberti y un grupo de amigos]. Y enseguida se lo propuse a la autora [Zambrano], quien en principio no lo veía, objetando que algunas revistas en que aparecieron estaban siendo reeditadas» (Santonja, 2021: 274).

³ Idea perfectamente justificada en el nuevo contexto de la Transición a la democracia para dar a conocer al público español un autor del exilio (quienes en general habían sufrido silenciamiento y censura por parte del régimen franquista), pero que deja de tenerla, o mejor, pierde dicha justificación sucesivamente, al correr de los años de la democracia española, sobre todo en las ediciones cuarta (T) y quinta (G), respectivamente de 1998 y 2015, donde acaso hubiera sido más apropiado llevar a cabo una operación de restitución del libro chileno a su forma original, pues lo cierto es que la unidad y espíritu originales en parte se pierden y diluyen en los escritos añadidos después (empero el editor de G considera al libro un *work in progress*, con lo que a la postre lo convierte en un cajón de sastre para los escritos de la guerra civil, cosa que en ningún momento del corpus encuentra justificación y/o apoyo).

La cuarta edición (T) es la que se incluye en la de Jesús Moreno Sanz de *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil* (Trotta, 1998). De ella hay que decir que sigue en general la segunda (H), y probablemente no coteja ni la primera (HE) ni la tercera (A). La quinta edición (G) es la que se incluye en la de Antolín Sánchez Cuervo de *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la guerra civil*, a su vez incluida en el primer volumen de las *Obras completas* de Zambrano (Galaxia Gutenberg, 2015). Esta declara seguir la segunda (H) como texto base, pero en verdad sigue con bastante fidelidad la cuarta (T) y con sus intervenciones comete algún que otro atropello filológico (como podrá verse después en las notas de nuestra edición). Y en fin, la sexta (V) es la que se incluye como primer anexo en la reciente edición facsimilar del libro de Antonio Machado de 1937, *La guerra* (Visor, 2022), la cual sigue fielmente también la cuarta (T). Vid. al final de esta nota el estema o árbol editorial.

Las variantes son numerosas y la mayoría pertenecen al dominio de la interpunción. Es obvio que no todas ellas pueden tener el mismo rango, que no puede ser lo mismo una variante de autor que una variante introducida por alguno de los editores del texto. Y al respecto hay que decir que solo las tres primeras ediciones se hicieron en vida de Zambrano, y que, de consecuencia, solo en la segunda (H) y tercera (A) pudo ella intervenir y en caso —en caso de querer/poder hacerlo— aportar cambios y correcciones⁴. Ya queda dicho que la tercera (A) sigue fielmente la primera (HE), a la que tan solo corrige alguna errata. La segunda (H), en cambio, se emplea a fondo en un intento que, si bien por un lado actualiza (actualizaba para su tiempo) el uso de los signos de puntuación, por otro altera —a veces de manera sustancial— el ritmo original de la primera edición (HE). La cuarta (T) y quinta (G) siguen el criterio aludido de actualización de la segunda (H) y desde él intervienen —interpretándolo cada editor a su modo— para acercar el texto a unos usos de la puntuación más contemporáneos, lo cual, por un lado, en efecto, acerca el texto al lector, pero por otro lo aleja del horizonte original de la escritura de Zambrano. Tal vez no estaría demás aquí recordar aquello que decía Ortega de las buenas traducciones (fácilmente aplicable a las ediciones): que no se trata en ellas del movimiento de traer la obra al lector, sino del de llevar al lector hacia la obra⁵. Y hay que decir, además, de estas ediciones cuarta (T) y —sobre todo— quinta (G), que no siempre es fácil encontrar justificación para algunas de sus decisiones

⁴ De todos modos, en ocasión de la segunda (H) y con respecto al libro que preparaban, dice Santonja (2021: 263) que se trató solo de la corrección de «erratas, alguna falta de sintaxis o algunas cacofonías, achaques inherentes a las circunstancias de urgencia en que lo escribí». Y a renglón seguido allí mismo cita directamente una carta de Zambrano: «naturalmente no haré la más leve corrección que altere su contenido», y ello no solo por respeto «a la que fui sino por respeto a la que soy».

⁵ «[...] es un movimiento que puede intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor. En el primer caso, traducimos en un sentido impropio de la palabra: hacemos, en rigor, una imitación o una paráfrasis del texto original. Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción» (Ortega y Gasset, 2006: 721).

editoriales, pues a veces ni siquiera responden al criterio de actualización aludido, sino que parecen más bien derivar de la asunción de una cierta arbitrariedad normativa⁶. Es por ello que, en lo que hace a la transmisión textual de la reseña de Zambrano, acaso convenga hablar de las contaminaciones del texto a que han dado lugar buena parte de las variantes introducidas por los editores de la cuarta (T) y —sobre todo— quinta (G) edición.

¿Podrían calificarse también de contaminaciones las variantes de autor de la segunda edición (H)? En propiedad no, porque es Zambrano, o se supone, quien las hace, y a la filología no parece haber llegado aún el momento de poner en discusión el concepto de autor (su continuidad identitaria en el tiempo, su permanencia en los cambios). Ahora bien, es claro que la Zambrano que escribe el texto de la reseña en 1937 está vital e intelectualmente muy lejos —muy muy lejos— de ser la Zambrano que lo corrige en 1977: no solo han pasado cuarenta años, que no son pocos en cualesquiera vida humana, sino que han cambiado el lugar de la enunciación del discurso (la España en guerra y el exilio, con el agravante que la Zambrano del exilio corrige en 1977 en función de un contexto de publicación que en buena parte desconoce), el lector implícito del texto (defensores de la República en la guerra y españoles que salían de una larga dictadura y se adentraban en el terreno incierto de la Transición a la democracia), y también, o además, lo que sin duda no es menos importante, el sujeto de la enunciación y el pensamiento que en cada caso lo acompaña. Por cierto que Zambrano tuvo conciencia de esa distancia ineliminable entre una y otra, entre quien era en 1977 y quien fue en 1937, y de ello deja constancia en la carta antes citada en la que dice que no cambiará nada sustantivo del texto, nada que «altere su contenido», cosa que apoya en el respeto no tanto «a la que fui» sino «a la que soy». ¿Y la forma? ¿Qué pasa con la forma? Porque es claro que un texto no es solo su contenido.

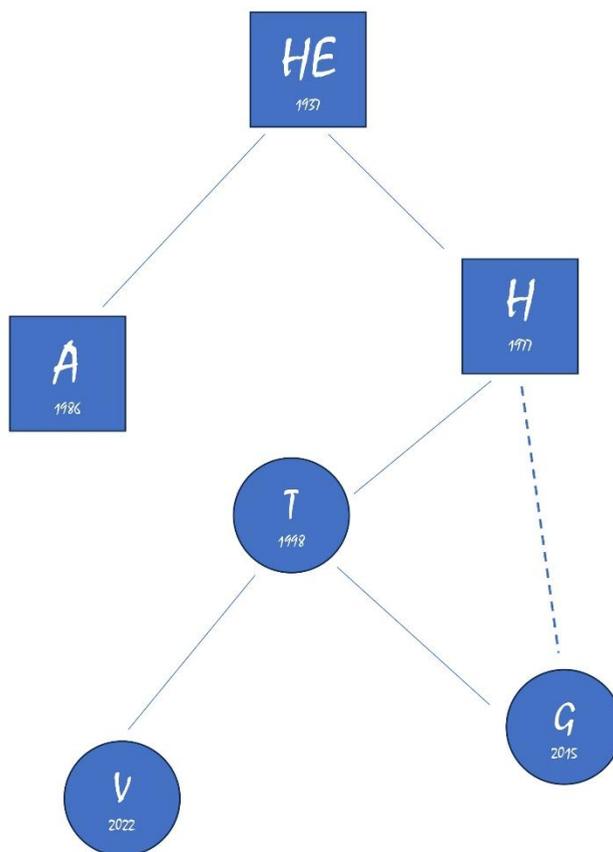
¿Acaso pensaba Zambrano que los cambios en la forma no tienen consecuencias significativas? ¿Acaso pensaba que interviniendo en la interpunción el significado y sentido del texto permanecían inalterados? ¿Acaso pensaba, y con ella sus editores, que los cambios en la estructura rítmica de la frase son sin consecuencias en lo que hace al significado? Es claro que no, al menos en lo que hace a Zambrano⁷, pero en cualquier caso es claro que el ritmo de un texto, la marca de sus pausas en un sitio y no en otro y el tipo de las mismas, refleja su íntima respiración, que es a la vez de escritura y de lectura, respiración con que se escribe

⁶ La interpunción tiene reglas claras, otra cosa es que se las respete; pero la falta de ese respeto puede ser permitido dentro de una función autorial, cuando se escribe en primera persona y se imprime el propio sello a la escritura, no cuando se ejerce una función de editor y se interviene sobre la escritura de otro (vid. en propósito Polo, 1974).

⁷ «Cada una de estas formas [o géneros literarios propios del pensar filosófico] tiene su *tempo*, su ritmo propio, y ya sería bastante, ya que el ritmo es uno de los más profundos, decisivos fenómenos de la vida, y especialmente de la creación humana, cuyo primer secreto descubrimiento en la aurora de la historia, tal vez, sea el ritmo» (Zambrano, 2016: 455-456).

y respiración con que se lee, o mejor, debe leerse, pues a la postre se trata del modo en que el autor quiere ser leído, quiere que sea leído su texto (y ello en atención a un ritmo que es funcional tanto al decir cuanto a lo dicho). Los signos de puntuación dan la medida de la respiración, sirven para coger aire, sin duda, pero también para dar la cadencia, para marcar el carácter —del texto y del autor, porque a la postre se escribe como se es. Lo cual, claro está, no es un detalle del que se pueda prescindir a la ligera, o, cuando menos, aquí se considera que no puede hacerse, sobre todo porque en lo que hace a nuestro caso hay que señalar un cambio importante de la primera (HE) a la segunda edición (H), un cambio que modifica de manera sustancial la respiración del texto: la interpunción de la primera (HE) se ajusta a una elocuencia que deriva de la oralidad, mientras que la de la segunda (H) tiene que ver más con un orden gramatical donde domina la lógica de la escritura; en la primera rige el oído (hay una escucha silenciosa en la lectura), en la segunda, en cambio, la vista.

Y en nuestro caso, se trataba de recuperar la respiración original, porque originaria de uno de los momentos de mayor clarificación del concepto de «razón poética», sin duda una de las contribuciones mayores de Zambrano al desarrollo de la filosofía. Nuestra edición, pues, persigue la fijación del texto a partir de la escucha de la primera (HE), que considera como base, anota las variantes y solo corrige desde un oportuno estudio crítico de las mismas, ponderando y discriminando entre las que son de autor y las que lo son de editor, es decir, atendiendo a la diferencia ontológica de las variantes desde el despliegue de una ética del texto que encuentra su justificación última en esa filosofía de la cura que deriva de la filología entendida como praxis de respeto.



Leyenda del estema o árbol editorial: HE: Hora de España; H: Hispamerca; A: Anthropos; T: Trotta; G: Galaxia Gutenberg; V: Visor. En cuadrado se señalan las ediciones en que intervino o pudo hacerlo Zambrano; en círculo las que corresponden a labor editorial ajena.

La Guerra de Antonio Machado*

MARÍA ZAMBRANO

Un libro en prosa del poeta Antonio Machado, donde se recogen todas sus palabras, escritas o pronunciadas directamente acerca de la guerra o, más bien, en la guerra.

La poesía española es tal vez lo que más en pie ha quedado de nuestra literatura, cosa que no nos ha sorprendido¹ porque su línea ininterrumpida desde Juan Ramón Jiménez es lo más revelador, la manifestación más transparente del hondo suceso de España, y si algún día alguien quisiera averiguar la profunda gestación de nuestra historia más última, tal vez tenga que acudir a esta poesía como a aquello en que más cristalinamente se aparece. Lo que estaba aconteciendo entre nosotros era de tal manera grave, que huía cuando se pretendía apresarla y aparecía, en cambio, en casi toda su plenitud cuando el hombre creía estar solo, entregado a sus más íntimos y recónditos afanes. Por esto,² y por otras razones, entre las que pudiéramos apuntar que la historia de España es poética por esencia, no porque³ la hayan hecho los poetas, sino porque su hondo suceso es continua trasmutación poética,⁴ y quizá también porque toda historia, la de España y la de cualquier otro lugar, sea en último término poesía, creación, realización total; por todo esto que se apunta y por otras cosas que se callan, tal vez sea la poesía española, desde Juan Ramón Jiménez hasta hoy, el índice o documento mejor de nuestros verdaderos acontecimientos.

* Leyenda de las distintas ediciones (las abreviaturas responden al nombre de la revista o de la editorial correspondiente):

HE: ZAMBRANO, M. (1937): «La Guerra de Antonio Machado», *Hora de España*, 12, pp. 68-74.

H: ZAMBRANO, M. (1977): *Los intelectuales en el drama de España y Ensayos y Notas (1936-1939)*, Hispamerca, Madrid. Ed. de Gonzalo Santoja, pp. 74-83;

A: ZAMBRANO, M. (1986): *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Anthropos, Barcelona, pp. 60-70;

T: ZAMBRANO, M. (1998): *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Trotta, Madrid. Ed. de J. Moreno Sanz, pp. 171-178;

G: ZAMBRANO, M. (2015): *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la guerra civil*, en M. Zambrano, *Obras completas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, vol. 1. Ed. de A. Sánchez Cuervo, pp. 185-194;

V: MACHADO, A. (2022 [1937]): *La guerra*, Visor, Madrid. Edición facsimilar, pp. 119-130.

¹ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H (para una correcta comprensión de la modalidad de seguimiento y de la transmisión textual en las distintas ediciones vid. el estema razonado de nuestra Nota a la edición).

² H elimina esta coma; A sigue HE y mantiene la coma; T, G y V siguen H.

³ Errata en HE (por que) corregida en H y en las sucesivas.

⁴ H elimina esta coma; A sigue HE y mantiene la coma; T, G y V siguen H.

Testimonio de nuestro suceso, la poesía, hasta en sus últimas consecuencias, ha tenido el testimonio extremo, ha tenido sus mártires y hasta sus renegados, si bien es verdad que la poesía de estos últimos se ha desdibujado de tal manera que apenas existe. La poesía española hoy nos acompaña, justo es proclamarlo, y con tanta mayor imparcialidad por no ser quien esto afirma y siente de la estirpe de los poetas.

Pero entre todos los poetas que en su casi totalidad han permanecido fieles a su poesía, que se han mantenido en pie, ninguna voz que tanta compañía nos preste, que mayor seguridad íntima nos dé, que la del poeta Antonio Machado.

No es un azar que sea así, por la condición misma poética que de siempre ha tenido Machado; nada nuevo nos brinda, nada hay en él que antes y desde el primer día ya no estuviera. Y si hoy aparece en primer término y con mayor brillo,⁵ se debe,⁶ no a lo que él haya añadido, sino a la situación de la vida española, a que por virtud de las terribles circunstancias hemos venido a volver los ojos⁷ en esa última mirada de vida o muerte, hacia lo cierto, hacia lo seguro, hacia la verdad honda que en horas más superficiales hemos podido quizá eludir. La voz poética de Antonio Machado canta y cuenta de la vida más verdadera y de las verdades más ciertas, universales y privadísimas al par de toda vida. ¿Qué sería de nosotros, de todo hombre, si no supiésemos hoy y no nos lo supiesen recordar el saber último que con sencillez de agua nos susurran al oído las palabras poéticas de Machado? Y aunque en última instancia,⁸ todo hombre, toda hombría en plenitud⁹ sepa de esas cosas, es necesaria¹⁰ siempre su formulación poética, porque en la conciencia de un poeta verdadero adquieren claridad y exactitud máxima¹¹ y al ser expresadas, al ser recibidas por cada uno en su perfecto lenguaje, ya no nos parecen nuestras, cosa individual, sino que nos parecen venir del fondo mismo de nuestra historia, adquieren categoría de palabras supremas, esas¹² que todo pueblo ha necesitado escuchar alguna vez de boca de un Legislador¹³, Legislador poético, padre de un pueblo. Palabras paternales son las de Machado, en que se vierte el saber amargo y a la vez consolador de los padres, y que con ser a veces de honda melancolía, nos dan seguridad al darnos certidumbre. Poeta, poeta antiguo y de hoy; poeta de un pueblo entero al que enteramente acompaña.

Y si en días alegres podemos apartarnos de la voz de los padres, a ellos volvemos siempre en los días amargos y difíciles; las dificultades nos traen a la verdad,

⁵ H elimina esta coma; A sigue HE y mantiene la coma; T, G y V no siguen H.

⁶ H elimina esta coma; A sigue HE y mantiene la coma; T, G y V siguen H.

⁷ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

⁸ H elimina esta coma; A sigue HE y mantiene la coma; T, G y V siguen H.

⁹ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

¹⁰ HE, H y G: son necesarias (concordancia incorrecta); A, T y V: es necesaria.

¹¹ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

¹² Errata en HE (esa) que sólo corrige A (esas).

¹³ En minúscula (legislador) en H, T, G y V; A conserva la mayúscula de HE. Idem en la siguiente palabra.

y en ella nos reconciliamos todos. Pero es preciso¹⁴ para que la paz sea perfecta¹⁵ que la voz paternal no la enturbien luego los reproches, la recriminación o el resentimiento por el olvido sufrido. Que como agua vaya vertiendo¹⁶ para todos, pero sintiéndola cada uno nacer al lado de su oído, la verdad humilde y antigua.

Esta voz es hoy para nosotros, españoles que vivimos las más duras circunstancias que se han exigido a pueblo alguno,¹⁷ la voz de la poesía de Machado, no ya de la de ahora, sino de esa contenida en sus *Poesías completas*¹⁸ y que estaba ahí ya de antes, ya de siempre, igual a sí misma a través de todas las alternativas de nuestra vida literaria; es el único consuelo posible, aquello que nos promete porque nos descubre y nos muestra nuestros claros, más claros¹⁹ orígenes. La palabra del poeta ha sido siempre necesaria a un pueblo para reconocerse y llevar con íntegra confianza su destino difícil, cuando la palabra del poeta, en efecto, nombra ese destino, lo alude y lo testifica,²⁰ cuando le da, en suma, un nombre. Es la mejor unidad de la poesía con la acción²¹ o como se dice²² con la política,²³ la mejor y tal vez única forma de que la poesía puede colaborar en la lucha gigantesca de un pueblo: dando nombre a su destino, reafirmando a sus hijos todos los días su saber claro y misterioso del sino que le cumple, transformando la fatalidad ciega en expresión liberadora. Y sin buscarlo,²⁴ nos acude a la mente un nombre: Homero, a quien de un modo literario en nada pretendemos cotejar con nuestro humilde cantor de los campos castellanos, el cantor —¿coincidencia?— de las *altas praderas numantinas*. No se trata de comparar méritos²⁵ ni nosotros sabríamos discernirlo, pero es quizá una categoría poética que un poeta determinado puede llevar con más o menos talento, con más o menos fortuna literaria. Si acude con su grandeza impersonal —impersonal hasta en su ciega mirada— el divino cantor de la Grecia legendaria es por eso, justamente, por su impersonalidad, porque a su través ya no creemos escuchar a un hombre determinado, sino a un pueblo.

¹⁴ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

¹⁵ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

¹⁶ T, G y V: vertiéndose; pero es error, porque el sujeto es 'la voz paternal' de la frase anterior, la cual actúa en ésta 'vertiendo' (como agua y para todos) 'la verdad' (humilde y antigua).

¹⁷ G sustituye la coma por un punto y coma.

¹⁸ En todas las ediciones aparece en minúscula y sin cursivas (poesías completas); aquí se enmienda por considerar que no se trata de una referencia genérica a toda la poesía de Machado, sino a la edición de las mismas que Zambrano estaba manejando durante la escritura de la reseña, lo cual es coherente con las sucesivas referencias que se hacen en el texto a las *Poesías completas* o a las partes de los apócrifos contenidos en ellas que se citan después.

¹⁹ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

²⁰ H enmienda la coma con un punto y coma; A sigue HE y mantiene la coma; T, G y V siguen H.

²¹ G introduce aquí una coma.

²² G introduce aquí una coma.

²³ G enmienda la coma con un punto y coma.

²⁴ H elimina esta coma; A sigue HE y la mantiene; T, G y V siguen H.

²⁵ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

***26

Todo ello acude a decirnos que es Antonio Machado un clásico,²⁷ un clásico que,²⁸ por fortuna,²⁹ vive entre nosotros y posee viva y fluente³⁰ su capacidad creadora. Y es clásico también por la distancia de que su voz nos llega; con sentirla cada uno dentro de sí, se le oye llegar de lejos, tan de lejos que oímos resonar en ella todos los íntimos saberes que nos acompañan, lo que en la cultura viene a ser la paternidad, aquello que poseemos de regalo, de herencia. Por el solo hecho de ser españoles recibimos el tesoro con nuestro idioma, lo recibimos y llevamos en la sangre, en lo que es sangre en el espíritu, en aquello vivo, íntimo y que, siendo lo más inmanente, es lo que nos une: la sangre de una cultura que late en su pueblo, en el verdadero pueblo, aunque sea analfabeto. Y por esto es también su viva historia lo que pasa y lo que queda.

Poeta clásico. Una de las cuestiones que más falta haría aclarar y poner de manifiesto es la diferente manera de ser poeta o las diferentes formas de poesía. No cabe con una mínima honestidad intelectual abarcar lo mismo a fenómenos y sucesos tan desemejantes como el de Verlaine y Dante, por ejemplo. Aunque a todos abarque la unidad de la poesía, sin duda son varias las especies de ella, que hacen distinta la situación del poeta con respecto a su propia poesía y distinta la función histórica de la misma poesía.

Porque hemos comenzado diciendo que *La Guerra*³¹ es un libro en prosa —salvo dos poemas— de un poeta. Pensamientos de un poeta que en Antonio Machado forma³² ya además un volumen casi parejo en extensión al de su poesía; Juan de Mairena crece al lado de Antonio Machado. Quiere esto decir y lo dice, además,

²⁶ G elimina la separación de línea marcada en HE (con una breve raya centrada) y conservada en H, A y T (con tres asteriscos centrados); V, que en general sigue T, también elimina aquí la separación de línea.

²⁷ G enmienda en este punto la coma con un punto y coma.

²⁸ H elimina esta coma; A sigue HE y la mantiene; T, G y V siguen H.

²⁹ H elimina esta coma; A sigue HE y la mantiene; T, G y V siguen H.

³⁰ T, G y V enmiendan ‘fluente’ con ‘fluyente’ (nótese que no lo hacen más adelante, en lo que desde HE aparece como cita de Machado y en esta edición enmendamos por tratarse de errata: «Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser»).

³¹ El sustantivo del título del libro de Machado aparece en mayúscula (*La Guerra*) en HE, H y A, mientras que T, G y V enmiendan con minúscula (*La guerra*). Idem en las siguientes ocurrencias del caso.

³² G corrige ‘forma’ con ‘forman’; pero es error, porque se trata de una concordancia *ad sensum* permitida por la normativa gramatical (vid. Real Academia Española y Asociación de Academias de la lengua española, *Glosario de términos gramaticales* [versión 1.0 en línea: <https://www.rae.es/gtg/concordancia-ad-sensum>]): es propia de la oralidad y de la escritura que recibe su huella, como la de Zambrano en este tiempo.

por la naturalidad y perfección de la prosa,³³ y por la exactitud del concepto, que no se trata de un poeta que accidentalmente piensa. Y es él mismo quien nos lo dice : «Todo poeta —dice Juan de Mairena— supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya —implícita—, claro está —nunca explícita—, y el poeta tiene el deber de exponerla por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos»³⁴.

Es esta relación entre pensamiento filosófico y poesía uno de los motivos más hondos para clasificar a un poeta, si la tal clasificación existiera. Un motivo hondo, moral, salta a la vista en el caso de Machado. Y es el sentimiento de responsabilidad. Machado hombre acepta lo que dice Machado poeta³⁵ y pretende en último término darnos las razones de su poesía, es decir, que el poeta humildemente —hay que repetir de continuo esta condición de la humildad tratándose de Machado— somete a justificación su poesía, no la siente manar de esas regiones suprahumanas que unas veces se han llamado Musas³⁶, otras inspiración, otras subconciencia, designando siempre, al poner su origen tan alto o tan bajo, mas nunca en la conciencia, que la poesía no es cosa de la que se pueda responder; que ello es cosa de misterio, cosa de fe, milagrosa revelación humana en que no interviene el Dios³⁷, pero sí lo que cerca del hombre sea más divino, esto es, más irresponsable.

Machado³⁸ que dice, sin embargo, en una de las páginas de este libro: «por influjo de lo subconsciente *sine qua non* de toda poesía»³⁹, somete luego la poesía a razón diciendo que la lleva implícita, es decir, que en último término no cree en la posibilidad de una poesía fuera de razón o contra la razón, fuera de ley. Para Machado⁴⁰ la poesía es cosa de conciencia. Cosa de conciencia, esto es, de razón, de moral, de ley.

³³ H elimina esta coma; A sigue HE y la mantiene; T, G y V siguen H.

³⁴ Machado (2005: 706). HE, H y A dan las citas de Machado integradas en el cuerpo del texto; T, G y V las dan separadas en cuerpo menor y con sangría. Damos a continuación la cita exacta de Machado (así puede verse que Zambrano olvida una coma desde la primera edición y que sus editores la siguen y no controlan la corrección de la cita): «Todo poeta —dice Juan de Mairena— supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya —implícita—, claro está —nunca explícita—, y el poeta tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos».

³⁵ HE y A: «Machado, hombre, acepta lo que dice Machado, poeta, y [...]». En favor de la enmienda aportada en H (y T, G y V que la siguen) hay que decir que poco más adelante aparece también en HE (y en A) la forma «Machado hombre» sin la interrupción de la coma, lo cual deja entrever que la pausa entre Machado y hombre o entre Machado y poeta no necesita ser marcada necesariamente por una coma, sino que la misma Zambrano contempla la solución de la entonación para salvaguardar la pausa del ritmo de lectura.

³⁶ En minúscula en H, T, G y V; A conserva la mayúscula de HE.

³⁷ En minúscula en G.

³⁸ T, G y V introducen aquí una coma.

³⁹ Machado (2022: 85).

⁴⁰ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

Y si miramos a su propia poesía, sin atender a los pensamientos que Juan de Mairena o el mismo Machado hombre nos da en *La Guerra*, vemos que no le es ajeno el pensamiento. No sucede esto en el mundo por primera vez: que pensamiento y poesía, filosofía y poesía se amen y requieran en contraposición, y tal vez para algunos, consuelo de aquellas veces en que mutuamente se rechazan y andan en discordia. No es la primera vez, y así acuden a nuestra memoria⁴¹ las diversas formas de esta unidad. Los primeros pensamientos filosóficos son a la par poéticos; en poemas se vierten los transparentes pensamientos de Parménides, de Pitágoras; poetas y filósofos son,⁴² al mismo tiempo,⁴³ los descubridores de la razón en Grecia. Poesía y escolástica encontramos en Dante, y pensamiento, clarividente y concentrado pensamiento⁴⁴ encontramos en Baudelaire.⁴⁵ Pero hay nombres más próximos a nosotros a quienes inmediatamente nos trae a la mente Antonio Machado: Jorge Manrique, o⁴⁶ como él le llama, D.⁴⁷ Jorge Manrique, queriendo tal vez señalar con ello la cercanía viviente en que le siente. De un lado Jorge Manrique, de otro la poesía popular, especialmente andaluza, en que nuestro pueblo dicta *su sentir*, sentir que es sentencia, esto es, corazón y pensamiento.

Esta unidad de razón y poesía, pensamiento filosófico y conocimiento poético de la sentencia popular y que encontramos en todo su austero esplendor en Jorge Manrique, ¿de dónde viene? ¿Dónde se engendra? Una palabra llega por sí misma no⁴⁸ más se piensa en ello: estoicismo; la popular sentencia y la culta copla del refinado poeta del siglo xv⁴⁹,⁵⁰ parecen emanar de esta común raíz estoica, que aparece no más intentamos sondear en lo que se llama nuestra cultura popular.

Menos azarante y problemático es el estoicismo de las coplas de Jorge Manrique que aquel que escuchamos resonar en nuestro cancionero y aun en los dichos con que nuestro pueblo se anima o se consuela en los trances difíciles. La época en que fueron escritas las coplas de Jorge Manrique coincide⁵¹ con una ancha y

⁴¹ T elimina la coma que en este punto presentan HE, H y A; G y V siguen a T.

⁴² H elimina esta coma; A sigue HE y la mantiene; T, G y V siguen H.

⁴³ H elimina esta coma; A sigue HE y la mantiene; T, G y V siguen H.

⁴⁴ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

⁴⁵ V introduce aquí un punto y aparte.

⁴⁶ T, G y V introducen aquí una coma.

⁴⁷ En H, T, G y V la abreviatura cambia en ‘don’; A mantiene la abreviatura. Idem sucesivamente.

⁴⁸ H, T, G y V enmiendan ‘no’ con ‘nada’; A sigue HE.

⁴⁹ T introduce una errata y cambia ‘siglo xv’ con ‘siglo xi’; G no corrige y mantiene ‘siglo xi’; V sí corrige. Jorge Manrique (ca. 1440-1479).

⁵⁰ H, T, G y V suprimen esta coma; A sigue HE.

⁵¹ En todas las ediciones se lee ‘coinciden’, en plural, lo cual es error porque el sujeto de la frase es ‘la época’. Es claro que Zambrano y sus editores incurren en un error de concordancia gramatical. Pero si la corregimos con la concordancia adecuada la frase chirría, pues la coincidencia entre la época y la ola de meditación aparece un tanto forzada. Cabe pensar, más bien, que lo que coincide en la misma época son las coplas de Manrique con la ola de meditación sobre la muerte, en cuyo

extensa ola de meditación sobre la muerte que recorría toda la Europa culta. Pero sí tendríamos siempre que anotar el hecho de que sean estas coplas de meditación ante la muerte,⁵² lo que más honda y persistentemente nos ha legado nuestro pasado literario, lo que está siempre en el fondo de nuestro corazón presto a saltar a nuestra memoria. Todo ello⁵³ y hasta la denominación estoica que le aplicamos⁵⁴ lleva consigo graves cuestiones en las que no podemos sumergirnos, aunque bien necesario sería para comprender en su integridad la poesía y el pensamiento de nuestro poeta.

Seguramente que esta solución *estoica*, como explicación de su íntima unidad poético-filosófica, no sería aceptada sin más por Machado, quien dice en las mismas líneas de este libro que nos ocupa, refiriéndose a Unamuno: «De todos los pensadores que hicieron de la muerte tema esencial de sus meditaciones⁵⁵ fue Unamuno quien nunca nos habló de resignarse a ella. Tal fue la nota antisenquista —original y españolísima, no obstante— de este incansable poeta de la angustia española»⁵⁶.

Parecería leerse en estas líneas un cierto reproche al senequismo español y a su resignación ante la muerte, como cosa de inferior estirpe que la angustiada agonía de D. Miguel al querer vencerla, al no aceptarla. Pero más adelante dice: «Porque la muerte es cosa de hombres —digámoslo a la manera popular— o, como piensa Heidegger, una característica esencial de la existencia humana, de ningún modo un accidente de ella; y sólo el hombre —nunca el señorito—, el hombre íntimamente humano en cuanto ser consagrado a la muerte, puede mirarla cara a cara. Hay en los rostros de nuestros milicianos —hombres que van a la guerra por convicción moral, nunca como profesionales⁵⁷ de ella— el signo de una profunda y contenida meditación sobre la muerte. Vistos a la luz de la metafísica heideggeriana

caso la frase podría quedar más o menos así: «[En] la época en que fueron escritas, las coplas de Jorge Manrique coinciden con una ancha y extensa ola de meditación [...]».

⁵² H elimina esta coma; A sigue HE y la mantiene; T, G y V siguen H. Cabe notar que HE (y A que no corrige) marca en este punto una pausa de lectura para resaltar tras ella lo que sigue; es, pues, marca de una elocuencia propia de la oralidad a la que Zambrano recurre a menudo en su escritura de esta época.

⁵³ G introduce una coma en este punto.

⁵⁴ G introduce una coma en este punto.

⁵⁵ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H. Nótese que la coma que introduce H y siguen T, G y V se corresponde con la cita de Machado (es Zambrano quien olvida esa coma); pero es correspondencia casual, sin duda, pues ninguna de las ediciones citadas llevó a cabo cotejo alguno de las citas de Machado.

⁵⁶ Machado (2022: 79). Damos a continuación la cita exacta de Machado, donde se pueden apreciar algunas diferencias con la reproducción de Zambrano (olvido de un par de comas, de una palabra y de la marca en cursivas de otra): «de todos los grandes pensadores, que hicieron de la muerte tema esencial de sus meditaciones, fue Unamuno quien nunca nos habló de resignarse a ella. Tal fue la nota *antisenquista* —original y españolísima, no obstante— de este incansable poeta de la angustia española».

⁵⁷ En mayúscula en G.

es fácil advertir en estos rostros una expresión de angustia dominada por una decisión suprema, el signo de resignación y triunfo de aquella libertad para la muerte a que aludía el ilustre filósofo de Friburgo»⁵⁸.

Está aquí expresado por el propio poeta de modo transparente,⁵⁹ lo que entiende por ser hombre en su integridad. De esta *entereza* humana arranca la unidad moral, poética y filosófica de la poesía de Machado. Es lo que está siempre en el fondo de ella⁶⁰ como lo está en el rostro de nuestros milicianos.

¡Una profunda y contenida meditación sobre la muerte! Sin comprometernos ahora con la denominación *estoica*, sí cabe decir que lo que enlaza la poesía de Machado a la copla popular, a Jorge Manrique, y a ellos con la serena meditación de nuestro Séneca, es este arrancar de un conocimiento sereno de la muerte,⁶¹ este no retroceder ante su imagen, este *mirarla*⁶² *cara a cara* que lleva hasta el mismo borde del suicidio.

Alguien ha dicho, y si no,⁶³ ha podido decirlo, que el estoicismo es una filosofía de suicidas. Tal vez, y tal vez sea un género único de suicidio, el único suicidio noble⁶⁴ por ser engendrador⁶⁵ de realidades, nacido del amor a algo que queremos más que a nuestra propia existencia —tal, la Patria⁶⁶, la libertad—. Y tal vez el suicidio del estoico signifique una amorosa aniquilación del yo, para que *lo otro*, la realidad, comience a existir plenamente.

Misterios hondos en que juegan muerte y amor. En ellos se desenvuelve la poesía de Antonio Machado; su poesía y su pensamiento requeridos, engendrados⁶⁷ por estos opuestos polos, Muerte y Amor.

Porque es Machado en nuestra lírica un poeta erótico, honda y serenamente erótico. Y al llegar a este punto⁶⁸ la voz de un maravilloso poeta aparece llena de

⁵⁸ Machado (2022: 45-47). También aquí damos la cita exacta de Machado con el fin de poder apreciar los olvidos de Zambrano (un par de comas y los paréntesis en alemán): «Porque la muerte es cosa de hombres —digámoslo a la manera popular—, o, como piensa Heidegger, una característica esencial de la existencia humana, de ningún modo un accidente de ella; y sólo el hombre —nunca el señorito—, el hombre íntimamente humano en cuanto ser consagrado a la muerte (*Sein zum Tode*), puede mirarla cara a cara. Hay en los rostros de nuestros milicianos —hombres que van a la guerra por convicción moral, nunca como profesionales de ella— el signo de una profunda y contenida meditación sobre la muerte. Vistos a la luz de la metafísica heideggeriana es fácil advertir en estos rostros una expresión de angustia, dominada por una decisión suprema, el signo de resignación y triunfo de aquella libertad para la muerte (*Freiheit zum Tode*) a que aludía el ilustre filósofo de Friburgo».

⁵⁹ H elimina esta coma; A sigue HE y la mantiene; T, G y V siguen H.

⁶⁰ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

⁶¹ T, G y V enmiendan el punto y coma con una coma.

⁶² G introduce una coma en este punto.

⁶³ T y V suprimen esta coma.

⁶⁴ G introduce una coma en este punto.

⁶⁵ Errata en la H ('engendrados' en vez de 'engendrador').

⁶⁶ En T y V en minúscula.

⁶⁷ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

⁶⁸ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

alusiones: San⁶⁹ Juan de la Cruz. También él necesitaba comentar sus versos, empararlos de razón y aun de razones. Razones de amor tan sabrosas de leer como su amorosa poesía⁷⁰.

Razones de amor porque cumplen una función amorosa, de reintegrar a unidad los trozos de un mundo vacío; amor que va creando el orden, la ley, amor que crea la objetividad en su más alta forma. Mucho sabe de esto Machado y claramente lo expresa en su *Abel Martín*⁷¹ incluido en el volumen de *Poesías completas*^{72, 73}. Maravillosos pensamientos de un poeta, razones de amor que algún día serán mirados como continuación de lo mejor y más vivo de nuestra mística. Amor infinito hacia la realidad que le mueve a reintegrar en su poesía toda la íntima substancia⁷⁴ que la abstracción diaria le ha restado.

El pensamiento científico, descualificador, desobjetivador, anula la heterogeneidad del ser, es decir, la realidad inmediata, sensible, que el poeta ama y de la que no puede ni quiere desprenderse. El pensar poético, dice Machado, se da «entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos»⁷⁵. El concepto se obtiene a fuerza de negaciones, y «el poeta no renuncia a nada ni pretende degradar ninguna apariencia»⁷⁶. Y en otro lugar : «¿Y cómo no intentar devolver a lo que es su propia intimidad? Esta empresa fue iniciada por Leibniz, pero solamente puede ser consumada por la poesía»⁷⁷.

Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad

⁶⁹ En T y V en minúscula (san).

⁷⁰ En G esta última frase se desplaza al siguiente párrafo como inicio del mismo.

⁷¹ H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

⁷² HE: *Poesías Completas*; H: *Poesías Completas*; A, T, G y V: *Poesías completas*.

⁷³ En HE hay aquí una coma en vez de punto, lo cual es errata evidente porque la siguiente palabra aparece con mayúscula.

⁷⁴ H, T, G y V: sustancia. Idem sucesivamente.

⁷⁵ Machado (2005: 691). Extendemos a continuación la cita que hace Zambrano como muestra de su cercanía expresiva al texto machadiano: «Este nuevo pensar, o pensar poético, es pensar cualificador. [...] Este pensar se da entre realidades, no entre sombras; entre intuiciones, no entre conceptos».

⁷⁶ Machado (2005: 688). También aquí damos la cita exacta con los olvidos de Zambrano (tres comas y un inciso): «El poeta, como tal, no renuncia a nada, ni pretende degradar ninguna apariencia».

⁷⁷ Machado (2005: 687). Damos aquí también la cita exacta de Machado con el fin de poder apreciar los olvidos de Zambrano (las comillas que separan el decir de Abel Martín del de Machado, dos incisos, unas cursivas y un cambio de punto y coma por coma): «“¿Y cómo no intentar —dice Martín— devolver a *lo que es* su propia intimidad?” Esta empresa fue iniciada por Leibniz —filósofo del porvenir, añade Martín—; pero solamente puede ser consumada por la poesía». Machado escribe erróneamente Leibniz; HE y H mantienen la errata; A, T, G y V corrigen (Leibniz). En G la cita se da en cuerpo menor y con sangría, y se la hace empezar con la conjunción en minúscula. Nótese que la frase de Machado introducía una coma después de poesía y añadía: «que define Martín como aspiración a conciencia integral».

fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser⁷⁸. Razón poética⁷⁹, de honda raíz de amor.

No podemos perseguir⁸⁰ por hoy, lo cual no significa una renuncia a ello, los hondos laberintos de esta razón poética, de esta razón de amor reintegradora de la rica substancia del mundo. Baste reconocerla como médula de la poesía de Antonio Machado, poesía erótica que requiere ser comentada, convertida a claridad, porque el amor requiere siempre conocimiento.

***81

Amor y conocimiento⁸² a través de estas páginas de *La Guerra*, van directamente hacia su pueblo. La entereza con que el ánimo del poeta afronta la muerte,⁸³ le permite afrontar *cara a cara* a su pueblo, cosa que sólo un hombre en su entereza puede hacer⁸⁴. Porque es la verdad la que le une a su pueblo, la verdad de esta

⁷⁸ En HE este párrafo aparece entrecomillado hasta este punto, dándose a entender que era una cita de Machado; HE y A mantienen el entrecomillado, mientras que T, G y V lo dan separado del cuerpo del texto, eliminan las comillas e introducen sangría y cuerpo menor. En todas ellas, pues, se sobrentiende que se trata de cita de Machado. Pero no hay tal y hay que considerar las comillas como errata: no es cita, en efecto, sino dos frases que hay que atribuir a Zambrano, si bien su vecindad al sentir y al pensar machadianos resultan más que evidentes: vid. en propósito una argumentación razonada en mi «Entre poetas (Un epílogo y dos prólogos chilenos de María Zambrano)», en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n. 22, 2022, p. 130 y sigs.

⁷⁹ Al estado actual de conocimiento del corpus de Zambrano, esta es, en efecto, segunda ocasión en que aparece el nombre de razón poética entre sus escritos; la primera, como ha señalado Madeline Cámara (2013), a quien corresponde su efectivo descubrimiento, tuvo lugar en el epílogo a la antología *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos* (1937), a su vez también publicado con el mismo título, «A los poetas chilenos de *Madre España*», en el diario chileno *Frente Popular* el 22 de enero de 1937.

⁸⁰ G enmienda ‘perseguir’ con ‘proseguir’ (pero es error, sin duda, porque ‘proseguir’ no es coherente con el complemento de la frase: ‘los hondos laberintos’; sí lo es, en cambio, ‘perseguir’).

⁸¹ También aquí G elimina la separación de línea marcada como en el caso anterior; V, que en la anterior ocasión también la había eliminado, ahora en cambio la respeta.

⁸² H introduce aquí una coma; A sigue HE; T, G y V siguen H.

⁸³ T, G y V eliminan esta coma.

⁸⁴ La repetición de ‘entereza’ da a la frase un cierto carácter circular y a la postre revela un cierto apresuramiento en la escritura de este párrafo final (como también se aprecia, poco después, en la repetición del adjetivo ‘paterna’). Tal vez podría entenderse la primera ‘entereza’ como sinónimo de valor, fortaleza, carácter, serenidad, incluso hombría, término muy usado por Zambrano en los escritos de la guerra, mientras que la segunda ocurrencia podría entenderse más bien como totalidad de la humana condición, la reivindicación de su completud, en general olvidada por la filosofía dominante propia de la modernidad, la integración que ella andaba buscando en este tiempo para la nueva razón (cuyos nombres irá luego modulando con los adjetivos de poética, cordial, entrañable, misericordiosa, mediadora, etc., sin olvidar que ese mismo año de la reseña había hablado de una razón armada) entre razón y sentimiento.

hombría profunda que es la razón última de nuestra lucha. Y en ella, pueblo y poeta son íntimamente hermanos, pero hermanos distintos y que se necesitan. El poeta, dentro de la noble unidad del pueblo, no es uno más, es, como decíamos al principio, el que consuela con la verdad dura, es la voz paternal que vierte la amarga verdad que nos hace hombres. Voz paternal la de Machado, aunque tal vez a sentirla así contribuya, para quien esto escribe, el haber visto su sombra confundida con la paterna en años lejanos de adolescencia, allá en una antigua y dorada ciudad castellana. La sombra paterna... y la sombra de amigos caídos en la lucha común. El escultor Emiliano Barral, que a un tiempo esculpiera también la cabeza de Machado y la paterna, muerto ahora hace un año por nuestra lucha en el frente de Madrid. ...*Y tu cincel me esculpía*⁸⁵. La poesía de Machado ha devuelto al escultor su obra, y las últimas palabras casi de este libro van a él dedicadas: «Cayó Emiliano Barral, capitán de las milicias de Segovia, a las puertas de Madrid, defendiendo a su patria contra un ejército⁸⁶ de traidores, de mercenarios y de extranjeros. Era tan grande escultor que hasta su muerte nos dejó esculpida en un gesto inmortal»⁸⁷. Y con Emiliano Barral⁸⁸ todo un trozo de vida en la lejana y dorada ciudad, encendida de torres y altos chopos. La poesía de Machado afronta sin debilidad la melancolía de estas pérdidas irreparables. Sin melancolía y con austero dolor nos habla a lo más íntimo de nosotros este libro, *La Guerra*, ofrenda de un poeta a su pueblo.

⁸⁵ Machado (2022: 93). Se trata del primer verso de la poesía, verso que empieza con puntos suspensivos («...Y tu cincel me esculpía») y que ha dado lugar a una errata que se ha repetido en todas las ediciones de la reseña de Zambrano, pues desde el principio esos puntos suspensivos del inicio del verso se trasladaron tipográficamente hacia atrás de un punto quedando así erróneamente adscritos a la frase anterior (Madrid... Y tu cincel). Una vez restituidos los puntos suspensivos al verso citado, quedaba por resolver el tipo de signo de interpunción que, en caso de haberlo (en caso de haberlo previsto Zambrano hubo de perderse en la lógica de la errata), separaba el verso de la frase anterior. Aquí se han barajado varias hipótesis, siendo las más plausibles el punto y los dos puntos; al final nos hemos decantado por el punto siguiendo la norma filológica de la *lectio facillior* en la inducción a la errata.

⁸⁶ Errata en V: ejército.

⁸⁷ Machado (2022: 95). La entera cita es la breve nota en prosa que sigue a la poesía «Al escultor Emiliano Barral». Tanto la poesía como la nota en prosa están fechadas al pie: «Madrid, 1922», la primera, y «Madrid, 1936», la segunda. La nota concluía con los siguientes versos de Jorge Manrique: «Y aunque su vida murió, / nos dejó harto consuelo / su memoria»; cita que corresponde al final de las *Coplas a la muerte de su padre* (XL, 10-12), si bien Machado introduce un ligero error: 'nos dejó' por 'dejónos'.

⁸⁸ G introduce una coma en este punto.

MANUEL CAÑETE (1822-1891) DESDE LA MIRADA DE J. L. ALBORG: un inédito hallado en su archivo personal

JORGE MARÍN BLANCO¹
Universidad de Málaga

Recepción: 28 de septiembre de 2025 / Aceptación: 27 de octubre de 2025

Resumen: Edición de una breve reseña biobibliográfica inédita sobre el crítico literario Manuel Cañete (1822-1891), redactada por Juan Luis Alborg y conservada en su archivo personal, actualmente custodiado por la Biblioteca de Estudios Sociales y Comercio de la Universidad de Málaga. Dicha edición se acompaña de una contextualización en el marco historiográfico de la segunda mitad del siglo xx y un análisis del contenido y estilo del texto, así como también se plantean diversas hipótesis sobre la posible finalidad para la que fue redactado.

Palabras clave: Literatura Española, siglo XIX, Manuel Cañete, Juan Luis Alborg.

Abstract: Edition of an unpublished biobibliographical note on the literary critic Manuel Cañete (1822-1891), written by Juan Luis Alborg and preserved in his personal archive, now held at the University of Málaga. Following a contextualization within the historiographical framework of the second half of the twentieth century and an examination of the text's content and stylistic features, the study puts forward two hypotheses concerning the possible purpose for which the text may have been written.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco de una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU22/01260) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y se ajusta a las líneas del grupo «Andalucía Literaria y Crítica: textos inéditos y relecciones» (ANLIT-C; Plan Andaluza de I+D+i, HUM-233) y del proyecto «SILVAE: Textos inéditos y patrimoniales de la Literatura Española», financiado por la Universidad de Málaga (PRO-B3-2023-10), del que su autor es miembro.

Keywords: Spanish Literature, 19th Century, Manuel Cañete, Juan Luis Alborg.

Nota preliminar

A Manuel Cañete se le puede —y se le debe— definir por una multiplicidad de atributos y ocupaciones: crítico literario, poeta, dramaturgo, periodista, erudito e historiador; facetas que desempeñó con mayor o menor fortuna, pero que en conjunto trazan el perfil de una figura imprescindible para desentrañar los entresijos de la cultura literaria de su tiempo, pues si de algo no cabe duda es de que fue un testigo excepcional de la vida literaria del siglo XIX.

En primer lugar, porque su existencia transcurre entre el segundo y el último decenio de la centuria, lo que le permitió presenciar el auge y el ocaso de varias tendencias y corrientes: el Romanticismo, al que siempre se asomó con cierta hostilidad; el llamado «eclecticismo» y las vertientes preservadoras del legado clásico, que constituían su terreno más afín; y, finalmente, las estéticas realistas y premodernistas, de cuyos albores aún alcanzó a participar.

En segundo término, porque sus tempranas inquietudes intelectuales, estimuladas por las enseñanzas de los «maestros» que lo educaron literariamente —entre ellos Alberto Lista, José Fernández Guerra y Juan María Capitán—, encontraron en su personalidad un caldo de cultivo idóneo para el florecimiento de una voz crítica con temperamento y firmeza, marcada por la tenacidad con que defendió sus convicciones, que nunca se dejaron arrastrar ante modas pasajeras, aun a riesgo de incomodar a sus contemporáneos.

El texto que aquí se edita constituye una reseña inédita que el historiador de la literatura Juan Luis Alborg dedica a Manuel Cañete, cuya redacción podríamos fijar aproximadamente en los años sucesivos a 1972, como más adelante veremos. Para comprender por qué Juan Luis Alborg decidió dedicar unas páginas a esta figura —hasta entonces prácticamente desconocida y hoy parcialmente relegada al olvido— es preciso situarse en el contexto historiográfico de los años sesenta del pasado siglo. Fue entonces cuando se consolidó un renovado interés por el estudio del Romanticismo y la literatura de esta época en general, estimulado, por un lado, por la publicación de manuales orientados a sistematizar y sintetizar la compleja historia literaria del siglo XIX (por citar algunos: Garrido Pallardó, 1958; Valbuena Prat, 1968; Furst, 1969; Peers, 1973 [traducción al español en dos volúmenes]; Moreno Alonso, 1979; Díaz-Plaja, 1980; Zavala, 1971 y 1982; García Castañeda, 1971; Schenk, 1983; Carnero, 1978; Llórens, 1979 y 1983; Sebold, 1983; Abellán, 1984); y, por otro lado, por el impulso de sendas monografías centradas en autores concretos (Ronald Randolph [1966] sobre Eugenio de Ochoa, José Escobar [1973] sobre Larra, Marrast [1974] sobre Espronceda, Picoche [1978] sobre Gil y Carrasco). Esta confluencia propició la recuperación crítica de escritores y escritoras que

habían desempeñado un papel destacable en la configuración del campo literario decimonónico y permitió un abordaje más riguroso y matizado del período.

En este contexto de revitalización historiográfica se publicó el estudio de Ronald Randolph (1972) a propósito Manuel Cañete, a quien bautizó como el «cronista literario del Romanticismo y el posromanticismo en España». Si bien ya habían aparecido acercamientos a su epistolario, como demuestran los trabajos de Cossío (1930-1934) y Esquer Torres (1961) —a los que posteriormente se suman otros como los de Del Rey Sayagués y Fernández Lera (1995) o Romero Tobar (2000)—, Randolph fue el primero en abordar y resignificar la vida y obra de una figura que podríamos considerar modesta, pero que contó con amplia repercusión en su tiempo, ya que a través de sus artículos de crítica literaria —muchos de ellos controvertidos y que le costaron grandes enemistades— radiografió buena parte de las inquietudes y debates del momento. No en vano, pocos son los estudios sobre la literatura hispánica decimonónica que pueden prescindir de los textos de Cañete para reflejar el estado y la evolución de la crítica literaria en España en estas décadas². Así, al dar a conocer este documento se aspira a enriquecer el corpus crítico generado en el período comprendido entre 1960-1980, de notable efervescencia historiográfica y revisionista en torno al Romanticismo español.

Dentro de la producción crítica alborgiana sobre la literatura del XIX, como bien ha señalado la profesora Blanca Torres Bitter (2023), debemos tener en cuenta el especial protagonismo que adquiere el Romanticismo en su proyecto editorial *Historia de la literatura*, ya que el tomo IV está exclusivamente dedicado a este movimiento y a las primeras décadas de la centuria en general. Aunque dicho volumen vio la luz por primera vez en 1980, sabemos gracias a su correspondencia epistolar con amigos y editores que desde prácticamente la publicación del volumen dedicado al siglo XVIII (1972) se hallaba inmerso en la recopilación de fuentes y referencias para su estudio sobre el Romanticismo, considerado por él como «la cenicienta de nuestra crítica literaria» (1982: 13).

Del inventariado y análisis de los fondos de Alborg donde se halla este testimonio se ha ocupado el grupo de investigación ANLIT-C gracias a los proyectos «RECALE XX: Recepción y canon de la literatura española en el siglo XX: historiografía, crítica y documentos inéditos» (I+D FFI2013-43451-P; IP: José Lara Garrido) y «Andalucía Literaria y Crítica: Fondos documentales para una historia inédita de la literatura española y su estudio. Los legados Juan Luis Alborg y Alfonso Canales de la Universidad de Málaga» (UMA18-FEDERJA-260; IP: Belén Molina Huete). El resultado más destacable de ambos es, sin duda, la monografía publicada en Pórtico/ Iberoamericana/Vervuert bajo el título *El legado de Juan Luis Alborg: semblanzas y estudios en torno a un historiador y crítico literario* (2023), en la que se

² Salvo los estudios mencionados, que abordan generalmente su epistolario, no han vuelto a aparecer trabajos centrados en la vida y obra del crítico sevillano, a excepción de haber sido recogido en panoramas globales y en diccionarios de autores y críticos (véase, por ejemplo, Royo Latorre, 2007 y Loyola López, 2024).

esboza una panorámica integral del autor desde sus más diversas facetas, con especial atención a los diferentes tomos de su historia de la literatura³.

Dicho volumen recoge y replantea, parcialmente, algunos de los estudios críticos que se dieron a conocer en el I Simposio Internacional sobre Historiografía y Crítica de la Literatura Española (Málaga, 2014), dedicado a «El legado de Juan Luis Alborg en su centenario». Este encuentro apuntaló algunas de las bases para la recuperación del legado crítico de Alborg, como bien sintetizó el profesor José Lara Garrido en su ponencia «El futuro del legado J. L. Alborg: líneas de investigación e inéditos», donde destacaba la multitud de inéditos, fichas, borradores y papeletas de sus trabajos que aún estaban por rescatar y estudiar. Sirva este testimonio que aquí edito como ejemplo de uno de ellos.

Sobre el texto: descripción y naturaleza del escrito

Por su carácter sincrético y el estilo de redacción empleado, el texto de Alborg debe leerse como una breve reseña o nota biobibliográfica sobre Manuel Cañete, encaminada a sintetizar lo publicado hasta ese momento sobre el autor, más que como un verdadero intento de profundizar en su vida y obra. No se trata, pues, de abrir nuevas vías de conocimiento —como sí hizo la monografía de Randolph (1972)—, sino de compilar lo ya dicho.

Sobre el documento, conservamos un único testimonio mecanografiado, aunque corregido a mano por el propio Alborg. Esta práctica escrituraria era completamente común en él, como demuestra el material disponible en su archivo personal: sucesivas redacciones y borradores de un mismo trabajo en los que el crítico, minuciosamente, depuraba, reelaboraba el plan inicial y ampliaba o matizaba sus postulados. En este caso concreto, las enmiendas *a posteriori* apenas alteran el contenido, simplemente se limitan a pulir estilísticamente su redacción. No obstante, con el fin de ofrecer también esta intrahistoria del *modus scribendi* alborgiano, he decidido incluir en el anexo de este artículo la reproducción del documento original, de forma que el lector actual pueda acceder también a esta faceta.

El contenido, en realidad, es tan sencillo que ha quedado resumido en lo ya señalado en el primer párrafo. Sin embargo, la pregunta inevitable que ronda al leerlo es: ¿para qué fin compuso Alborg este texto? Su carácter inédito —salvo que aparezcan nuevos datos o investigaciones que revelen lo contrario— invita a conjetura⁴. Me limitaré a proponer un par de hipótesis, basadas en una radiografía de su formato discursivo, así como en algunas notas que justifiquen mi propuesta:

³ Otros valiosos trabajos que demuestran la necesaria labor de recuperación documental del legado de Alborg se han centrado, por ejemplo, en la edición y estudio de guiones cinematográficos inéditos (Malpartida Tirado, 2022), en la atención a su correspondencia (Alborg, 2023; López Cobo y Molina Huete, 2023 y 2024), así como a su faceta de latinista (Macías Villalobos, 2022 y 2023).

⁴ Tras la consulta de su epistolario, material que podría arrojar alguna luz al interrogante planteado, no he hallado referencia alguna al texto sobre Manuel Cañete que aquí se edita.

La incorporación de correcciones manuscritas sobre el texto mecanografiado revela la intención del autor de revisar cuidadosamente su contenido y modificar ciertas expresiones, lo que sugiere que fue concebido para su publicación escrita. Esto permite descartar la hipótesis de un destino oral —como, por ejemplo, una conferencia—, ya que las enmiendas que ejecuta no apuntan en esa dirección.

A primera vista, pudiera pensarse que este texto es una simple reseña destinada a alguna revista científica —debemos descartar la prensa por el empleo de bibliografía, poco usual en este medio, y su extensión, que excede el formato periódico—. La brevedad, el uso sistemático de bibliografía y la predominancia de Randolph (1972) como fuente, junto con la crítica directa a su estilo, podrían reforzar esta impresión.

Pero lejos de discutir la investigación de Randolph o de analizar la estructura de su monografía —aspectos convencionales que suelen abordarse en textos reseñísticos—, Alborg se concentra en trazar la vida y obra de Manuel Cañete, apoyándose, eso sí, en la obra de Randolph, por ser casi la única fuente crítica disponible, sin que ello impida, por otra parte, que Alborg manifieste su conocimiento sobre otros estudios. Este mismo *modus operandi* sigue Alborg para en su *Historia de la literatura* trazar, por ejemplo, el perfil de Eugenio de Ochoa —a quien también Randolph había dedicado una monografía en 1966—. En este sentido, queda claro en la lectura la fidelidad de la fuente de la que se sirve.

Incluso es tan semejante el contenido que, en esa voluntad de definir a Cañete, sorprende que Alborg no diga nada de la poesía del autor, evidenciando un enfoque selectivo en el que se privilegia la crítica sobre la creación literaria. En este hecho, precisamente, coincide con la monografía de Randolph (1972), que se centra, salvo pequeñas pinceladas teatrales, en su labor de crítico. Así, Alborg no redescubre otros mundos posibles ni siente la necesidad de hacerlo: simplemente extrae el jugo de aquello que ha leído.

Paradójicamente, cuando inicia su texto, no duda en definirlo ante todo como poeta, pese a no explorar esta dimensión. No supondría hoy ningún descubrimiento afirmar que Cañete no fue un poeta de primer rango, y que en su personalidad se cumplía una tónica muy común en los intelectuales aficionados a la literatura del momento: presentar una faceta crítico-teórica que sobresale por encima de la creativa. Pero cualquier aproximación rigurosa a la vida y obra de un escritor exige de explorar todas sus caras: Cañete llegó a publicar en vida sus composiciones en 1859 en la Imprenta de Rivadeneyra. Asimismo, formó parte de volúmenes colectivos como la *Corona poética en honor de don Alberto Lista* (Sevilla, 1850), el de Carlos Ochoa, *Antología Española. Colección de Trozos escogidos de los mejores hablistas en prosa y verso desde el siglo xv hasta nuestros días* (París, Carlos Hingray, 1860) o incluso de obras manuscritas aún inéditas como la conservada en el fondo Rodríguez Moñino de la Real Academia Española, con exlibris de la biblioteca de Francisco Fernández de Navarrete, bajo el título de *Colección de poesías manuscritas* (sig. RM-6863), entre las que figuran algunas de las mejores

plumas de su tiempo: Francisco Martínez de la Rosa, Juan Nicasio Gallego, José Zorrilla, Julián Romea, Manuel Bretón de los Herreros y un largo etcétera.

Ni que decir tiene de su extensa participación con poesías de carácter circunstancial —muy denostadas por nuestra crítica actual, pero ampliamente leídas y del gusto del público en este período que Valera definió de «fiebre poética» (Valera, 1902: 1200)— en periódicos como *El Genil*, *La Alhambra*, *la Revista de Europa*, *El Paraíso* o *La Platea*. De este modo, resulta evidente que su vertiente de creación poética, aunque menos valorada, fue parte significativa de la vida literaria de su tiempo.

Desechado el formato reseñístico y reforzada su fidelidad al estudio de Randolph, podría plantearse una segunda hipótesis, quizá arriesgada, pero más probable: este texto fue uno de esos borradores candidatos para su inclusión en un proyecto editorial más amplio, como la *Historia de la literatura*, y cuyo destino final fue su olvido entre los documentos de su archivo. Cronológicamente, tiene sentido, pues el texto hubo de ser redactado en fechas próximas a 1972 al referirse al estudio de Randolph como «reciente». Cabe recordar que Alborg dedicaba tiempo a la redacción del volumen IV de su *Historia* desde casi una década antes, por lo que la publicación de Randolph le pilló con el proyecto ya entre manos⁵.

Otro argumento de peso a favor es la completa adecuación del contenido con respecto al presentado en el volumen IV de la *Historia de la literatura*, pues pese a la nula presencia de estudio sobre Cañete en este proyecto editorial⁶, en el capítulo dedicado a la «evolución histórica» del movimiento romántico, Alborg presenta una selección de críticos «mayores»: Bartolomé José Gallardo, Agustín Durán, Alcalá Galiano y Eugenio de Ochoa, aunque sin que ese apellido conduzca a la existencia de un apartado dedicado a críticos menores —entre los que quizá podría ubicarse Manuel Cañete si comparamos la trascendencia, calidad y cantidad de su producción crítica con respecto a la de los arriba mencionados—⁷. De hecho, un trabajo que aún no se ha realizado y que podría ser de interés a la hora de hablar de la crítica de su tiempo, tal y como apuntaba Randolph (1966), es un estudio

⁵ A propósito de este hecho, he podido constatar en la biblioteca personal de Juan Luis Alborg, conservada en la Biblioteca de Estudios Sociales y de Comercio de la Universidad de Málaga, que la monografía de Randolph (1972) no está presente entre los más de 6000 volúmenes. Sin embargo, sí que se conserva entre los fondos bibliográficos de la Universidad de Purdue, donde desde 1967 ejercía como Profesor Titular. Para confirmar esta segunda vía por la que Alborg pudo leer a Randolph, ha quedado pendiente por revisar el conjunto de fichas de consultas bibliográficas que el crítico conservó, actualmente en proceso de inventario y catalogación.

⁶ Cañete es mencionado en la *Historia* una docena de veces, siempre de pasada, en las casi mil páginas que ocupan su volumen y nunca como entidad propia, sino a propósito de críticas al Duque de Rivas, Ventura de la Vega o Selgas. Llama también la atención que la mayoría de las veces que cita sus escritos no lo hace por textos originales, sino a través de Caldera o Peers, por lo que se limita a recoger fuentes secundarias.

⁷ Esta distinción entre «mayores» y «menores» sí la aplica, en cambio, al hablar de los poetas líricos en el capítulo cuarto, donde Espronceda es separado de los menores Ros de Olano, Bermúdez de Castro o Arolas, entre otros.

comparativo entre los textos coetáneos de Manuel Cañete, Eugenio de Ochoa, Aureliano Fernández Guerra y otros «críticos menores», donde se discernieran las concomitancias y diferencias del enfoque crítico de cada uno de ellos. Quizá Alborg no rechazara en un primer momento la invitación lanzada por Randolph unos años antes.

No menos importante para considerar esta hipótesis es la ya mencionada extensión, que es idéntica a la de otras semblanzas que escribe en su *Historia* sobre los críticos arriba apuntados. En general, hay concisión, que incluso conduce en algunos momentos a inconcreción. Alborg apunta vías posibles, pero sin agotarlas ni detenerse sobremedida en ninguna de ellas. Así se observa, por ejemplo, cuando alude a sus años de formación, previos a su marcha a Madrid, en ciudades como Sevilla o Granada; o en su importante labor de crítica literaria en las páginas de *El Heraldo*, medio fundado por el conde de San Luis. Sobre este último episodio, que es despachado por Alborg en apenas tres líneas, dedicó Randolph nada menos que dos capítulos de su monografía.

Otro indicio que refuerza que esta semblanza no es un texto independiente son las incongruencias detectadas en la referenciación bibliográfica, especialmente en las notas al pie números 13 y 14, donde se mencionan las obras completas de Valera como «estudio citado» sin haber aparecido anteriormente. Esto sugiere que en otra parte anterior del texto ya se habría referido Alborg a dicha obra, que curiosamente figura en el tomo IV de la *Historia de la literatura* desde el primer capítulo. Asimismo, en la nota 9, cuando cita la obra de Randolph *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español* (1966) parece dejar incompleta una remisión a otra página donde ha abordado con mayor profundidad esta investigación.

Pese a que Juan Luis Alborg no avanza en contenido, hemos de reconocer al crítico una admirable capacidad de síntesis, en que la búsqueda incansable por la palabra exacta consigue dibujar un perfil aproximativo lleno de matices. Así se muestra, por ejemplo, al delinear el perfil ideológico del escritor en el documento que tratamos: «Cañete fue toda su vida un conservador inmovilista, tradicionalista y monárquico, aunque isabelino, defensor del trono y del altar y de la literatura honesta y aleccionadora». Debemos trasladar a Alborg los elogios que ya otros coetáneos le brindaron a propósito de su *Historia de la literatura*: el incluir resúmenes de las principales investigaciones y líneas interpretativas existentes sobre un tema específico.

Desde una perspectiva actual, las opiniones de Juan Luis Alborg sobre Manuel Cañete conservan un valor historiográfico significativo, aunque limitado por su dependencia casi exclusiva de la monografía de Randolph y por una evidente falta de exploración en facetas como la poética del autor. Si bien su semblanza no aporta hallazgos inéditos ni revisiones sustanciales, sí ofrece una síntesis clara y representativa del estado de la crítica en el momento de su redacción —y que para el caso de Cañete, figura a la que no ha vuelto a dedicarse un estudio monográfico que supere el de 1972, muchos de sus postulados siguen estando vigentes, si bien el mapa interpretativo que maneja Alborg se ha visto matizado por estudios

posteriores sobre el campo literario decimonónico—. En este sentido, más que mera arqueología, el texto de Alborg permite rastrear las líneas interpretativas dominantes y los criterios de selección que guiaban la inclusión o exclusión de figuras como Cañete en los grandes relatos de las historias de la literatura española. Su mirada, centrada en la ideología conservadora del autor, en su carácter polemizador o en su atención a la moralidad literaria, sigue siendo indicativa de una época crítica que, aunque superada, aún dialoga con los debates actuales sobre canon, recepción y memoria literaria.

Por ello, no debemos, ni mucho menos, infravalorar este testimonio, ya que su interés radica precisamente en los atributos que caracterizan el estilo crítico de Alborg: sincretismo, brevedad, sencillez y una notable capacidad para mantener el interés del lector, incluso cuando se trata de materias arduas. Utilizando sus propias palabras, Juan Luis Alborg elabora un texto de *omni re scribili*, capaz de condensar la esencia de un período y de una figura tan compleja como la de Manuel Cañete.

Edición⁸

MANUEL CAÑETE

Manuel Cañete es uno de los críticos que más dijeron y dieron que decir a lo largo de casi todo el siglo XIX, pues su dilatada existencia y su precocidad —comenzó a escribir y a publicar siendo prácticamente un niño— le permitieron recorrer las singladuras literarias de toda la centuria.

Nació Cañete en Sevilla en 1822⁹. No se sabe de cierto quiénes fueron sus padres; al parecer, fue hijo natural del marqués de Saltillo y de una

⁸ En la presente edición he actualizado la ortografía y he repasado la puntuación conforme a las actuales normas de la Real Academia Española. Asimismo, se han mantenido las abreviaturas de las referencias bibliográficas, aunque el número de páginas, siguiendo las normas de la revista, se referenciará con p. o pp. Se respetan las notas a pie de página del propio autor —a las que he añadido algunas aclaraciones o apostillas indicadas como nota del editor (N. del E.)— y se insertan en el cuerpo de texto algunos fragmentos añadidos, siguiendo las llamadas manuscritas correspondientes en la revisión de Alborg (véase p. 3 de la reproducción original para su cotejo).

⁹ Aunque se cita a Cañete constantemente en todo estudio o comentario sobre el siglo XIX, no existía monografía alguna sobre él hasta la reciente de Donald Allen Randolph, *Don Manuel Cañete. Cronista literario del Romanticismo y del Posromanticismo en España*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and

actriz de teatro. Pasó su niñez y su juventud entre la gente de la farándula y a los catorce años era apuntador del Teatro Principal de Sevilla. Con alguna compañía de cómicos, según se cree, recorrió varias provincias, y a los dieciséis años había ya compuesto dos piezas de teatro y varias poesías y artículos. Tenía diecinueve cuando pudo estrenar en Granada la primera de sus obras que subió a las tablas, *Lo que alcanza una pasión*, que representaron los mejores cómicos del momento: José Tamayo y Joaquín Baus.

En 1844, después de haber vivido sucesivamente en Sevilla, Cádiz y Granada y de haber publicado abundantes cosas en diversos periódicos de las tres ciudades, se encaminó a Madrid. Cañete no había seguido estudios regulares de ninguna especie, pero puede darnos la imagen del

Literatures, n.º 115, Chapel Hill, 1972. El trabajo de Randolph es muy meritorio y de gran utilidad porque recoge y agrupa una información abundantísima sobre la actividad literaria de nuestro autor y sus relaciones con otros escritores de la época; pero, a diferencia de la monografía que había compuesto anteriormente sobre *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español* (véase pág.) [sic], la de Cañete está escrita en un español lamentable, falto, quizá, el autor de la debida asistencia para su redacción en nuestro idioma. Por otra parte, la significación global de Cañete se pierde entre las mil y una noticia sobre Cañete —los árboles no dejan ver el bosque—, y el autor omite también, esta vez, la relación bibliográfica de las obras del crítico, que tan útilmente había ordenado en su estudio sobre Ochoa. Cfr. José María Ibarren, «Viaje a Navarra de un escritor romántico en 1843», en *Príncipe en Viana*, VII, 1946, pp. 583-591; Ramón Esquer Torres, «Epistolario de Manuel Tamayo y Baus a Manuel Cañete», en *Revista de Literatura*, XX, 1961, pp. 367-405, a través de las cartas de Tamayo pueden seguirse muchos detalles de la actividad literaria y vida del crítico.

[N. del E.]: Se refiere Alborg a la monografía publicada en 1966 como volumen 75 de la colección University of Carolina Publications in Modern Philology. Al final de dicha monografía Randolph incorporó una relación bibliográfica ordenada cronológicamente con las ediciones y reimpressiones de la obra de Ochoa más relevantes desde 1835 hasta 1959. Alborg dedicó en el volumen IV de su *Historia* un apartado a Eugenio de Ochoa en el que ya alabó el trabajo de Randolph —y al igual que con Cañete es casi la única fuente que emplea, pues lo citó 22 veces en apenas una decena de páginas—: «Ochoa no es, en modo alguno, un desconocido; publicaciones y ediciones famosas llevan su nombre. Y, sin embargo, hasta fechas muy recientes no había sido objeto del minucioso estudio monográfico que exigía su evidente importancia. Esta monografía, realmente excelente, debida a la diligencia de Donald Allen Randolph, ha dado el debido relieve a la fecunda participación de Ochoa en el movimiento intelectual y literario de la primera mitad del siglo» (Alborg, 1982: 168). Esta nota bibliográfica contiene una referencia incompleta cuando se alude a este monográfico, pero sumamente reveladora, pues ese «véase pág.» sugiere que el texto de Cañete se inserta en un proyecto editorial mayor.

perfecto autodidacta¹⁰. Leyó y estudió muchísimo por su cuenta, su vinculación al teatro le puso en contacto muy tempranamente con multitud de escritores, y tenía una mano felicísima para introducirse con gentes importantes de toda condición, con cuyo trato, tertulias y recíprocas comunicaciones eruditas y literarias adquirió vastos conocimientos; no tuvo maestros en las aulas, pero se relacionó con los mejores en frecuente intercambio epistolar.

Su juventud casi bohemia no le encaminó hacia actitudes progresistas, como venía siendo normal en la época romántica; quizá por esa fuerza de la sangre, tan acreditada en los folletines de la época, Cañete fue toda su vida un conservador incommovible, tradicionalista y monárquico, aunque isabelino, defensor del trono y del altar y de la literatura honesta y aleccionadora. Como Ochoa, pero en mucha mayor medida, la moralidad de una obra pesaba en su ánimo por encima de los valores literarios, y solo aprobaba estos títulos cuando la «sana intención» quedaba demostrada.

Cañete fue un polemista infatigable. Apenas hubo autor dramático, poeta, erudito o historiador, amigo o enemigo, con quien no se enzarzara en alguna disputa. No es necesario suponer que la gente de pluma de su época fuese más irritable y suspicaz que en otra cualquiera, pero parece que en la atmósfera literaria Cañete atraía el rayo. Polemizó con Amador de los Ríos a propósito de los orígenes del arte gótico; después de haber sido su admirador y amigo, la emprendió casi obsesivamente con el actor Julián Romea y con su mujer Matilde Díez, a quienes negaba toda capacidad para representar; persiguió a Zorrilla con una animosidad implacable y cruzó con él una correspondencia que es divertida a ratos por la envenenada agudeza de ambos contendientes; terció en el ruidoso problema de *El Buscapié*, la famosa mixtificación de Adolfo de Castro, tomando partido erróneamente a favor de este; se enemistó con la Avellaneda, de la que había sido amigo fervoroso y hasta platónico

¹⁰ [N. del E.]: En este párrafo se muestra a la perfección el carácter sincrético del texto de Juan Luis Alborg, pues despacha toda su producción de juventud en revistas y periódicos en apenas dos líneas. Asimismo, se observa en la caracterización del personaje un sistemático traslado de los atributos ya consignados por Randolph, como por ejemplo en este caso: «Fue un autodidacta en muchos aspectos, y observador de los demás» (Randolph, 1972: 16).

enamorado. La más ruidosa cuestión fue, sin embargo, con el dramaturgo Tomás Rodríguez Rubí; después de prolongados tiroteos epistolares y en periódicos, a causa de las críticas de Cañete sobre los dramas de aquel, se efectuó un duelo a pistola: Rubí, que disparó primero, agujereó el sombrero de copa de su rival, pero este, noblemente, renunció a disparar después. Piques de más o menos trascendencia y duración los tuvo Cañete hasta con sus más íntimos amigos: el poeta murciano Antonio Arnao, Fernán Caballero, Joaquín Arjona. De mucho mayor altura, por la especial calidad del contendiente fue la polémica sostenida con Valera a propósito de los orígenes del teatro español, y también con el mismo respecto a la interpretación dada por ambos al *Don Álvaro* del duque de Rivas. Y, por supuestas, pueden omitirse las repetidas controversias con periodistas y escritores del bando político opuesto, con quienes Cañete polemizó incansable en todos los tonos sobre problemas de doctrina literaria, política o moral, sobre todo cuando estas últimas se aplicaban a las obras de creación¹¹.

No obstante sus numerosos enemigos, Cañete, en general, fue crítico tan temido como considerado. Se estimaba su cultura y preparación, y se temía su capacidad polémica y dialéctica, así como su desdeñosa suficiencia. Por otra parte, la pasión con que encarecía las obras de sus amigos o de quienes atraían su simpatía, ofrecía un flanco propicio para el ataque de sus oponentes. Al correr del tiempo, Cañete se quedó anclado en sus ideas y preferencias; hasta para su atuendo personal seguía usando los trajes a la moda de sus años mozos; las revistas y periódicos conservadores le siguieron ofreciendo sus páginas hasta el fin de sus días y las críticas de Cañete continuaron siendo en ellas una institución. Pero las nuevas promociones le detestaban. Cuando se produjo el triunfo del realismo, Cañete rechazó a Clarín y a Galdós, e incluso a Pardo Bazán, por su liberalismo, su anticlericalismo, su pesimista visión de la realidad,

¹¹ [N. del E.]: Todas estas polémicas aparecen recogidas en la monografía de Randolph de forma detallada, pues uno de los propósitos más destacables de dicho investigador al dar a luz su trabajo fue el de «arreglar por primera vez la desordenada historia de sus muchas batallas» (1972: 9): José Amador de los Ríos, pp. 63-65; Julián Romea, pp. 109-115; José Zorrilla, pp. 110-116; Adolfo De Castro, pp. 91-96; Gertrudis Gómez de Avellaneda, pp. 141-151; Tomás Rodríguez Rubí, pp. 80-85 y otras más esparcidas a lo largo del estudio, como las de Antonio Arnao, Fernán Caballero, Joaquín Arjona o Valera.

su escaso respeto por las viejas instituciones. No atreviéndose a publicarlos en los periódicos del país, Cañete enviaba a los de Ultramar sus más duros ataques, con hábil cuquería que denunció Clarín. Los satíricos, en especial Emilio Bobadilla —*Fray Candil*— y Valbuena, ridiculizaron a Cañete implacablemente; a pesar de su crueldad, merecen recordarse unas líneas del segundo en *Ripios académicos*: «Nacen Espronceda y Enrique Gil, verdaderos poetas, o flores de preciado aroma como usted decía, y se mueren pronto. Nace usted, verdadera hierba antipoética, o verdadero abrojo literario, y vive usted y dura ¡ay! Y escribe... y es usted más viejo que un palmar»¹². Valera recuerda que, en ocasiones, los periódicos llegaron a recomendar de un libro, asegurando que no llevaba prólogo de Cañete¹³.

En los cuatro primeros años de su vida en Madrid estrenó Cañete varias obras dramáticas: Un relato en Granada, El Duque de Alba, *¡Un jesuita!*, *Los dos Fóscares* y *Un juramento*. De ellas la única de cierta importancia es la segunda, compuesta en glorificación del famoso militar, aunque no se le pinta en sus discutidas campañas de Flandes, sino después de ellas, como víctima de una intriga palaciega, que queda desvanecida cuando Felipe II le entrega el mando del ejército de Portugal. Escribió al mismo tiempo revistas de teatro y artículos de *omni re scribilibi*, en relación con la literatura y las artes, en diversas publicaciones de Madrid y provincias, particularmente en la *Revista Literaria de El Español*, en *El Faro* y en la *Revista de Europa*. En 1848 Luis José Sartorius, conde de san Luis,

¹² Cit. por Randolph en estudio cit., p. 240.

¹³ En «Una poetisa italohispana», en *Obras completas* (Aguilar), tomo II. 2ª ed., Madrid, 1949, p. 1138.

[N. del E.]: El fragmento de Valera al que se refiere Alborg dice así: «Cada día soy yo más escéptico en punto a crítica poética, y, sin embargo, por una contradicción absurda, no ceso de escribir críticas sobre muchos y diferentes poetas. A pesar de la poca fe que tengo en la seguridad de mis juicios, estoy componiendo y publicando un florilegio atiborrado de críticas tales, y ya mucho antes que el florilegio apareciese había yo escrito artículos encomiásticos y extensos prólogos sobre las poesías del Marqués de Molins, de Pedro Antonio de Alarcón, de Campoamor, de Menéndez y Pelayo, de Amador de los Ríos y de no pocos otros poetas. El temor de que llegasen los periódicos a recomendar la adquisición de un tomo de poesías, asegurando que no tenía prólogo mío, como ya se recomendaron otros asegurando que no tenían prólogo de Cañete, tal vez ha impedido que escriba yo dos o tres veces más prólogos de los que he escrito» (Valera, 1912: 177-178). De ello se deduce, por tanto, que Cañete y Valera eran personalidades influyentes y respetadas por su constante presencia como prologuistas y críticos.

que estaba realizando una meteórica carrera política, conocido mecenas de la juventud creadora, nombró a Cañete su secretario y le encargó la crítica literaria de *El Herald*, el más prestigioso periódico del momento y órgano del partido moderado. Desde esta tribuna y durante varios años, Cañete levantó o puso en entredicho reputaciones, según le petara, descubrió y ayudó a nuevos ingenios, patrocinados por el conde, y se atrajo a las iras o el respeto de todos los que escribían en el país.

En 1852 Cañete fue nombrado Vocal de la Junta Consultiva de Teatros, y al año siguiente oficial del Ministerio de Gobernación. Se había convertido en el periodista de moda y era invitado a todas las tertulias literarias y fiestas de sociedad de Madrid. Pero en julio de 1854 estalló la revolución, las turbas saquearon el palacio de su protector. O'Donnell y Espartero, jefes de la nueva coalición política, entraron triunfantes en Madrid, y Cañete tuvo que huir de la capital, a donde no regresó hasta 1856.

En el intermedio, y tras haber andado escondido por algún tiempo y vencido una grave enfermedad, había fundado en Sevilla con José Fernández Espino la *Revista de Ciencias, Literaturas y Artes*. A Madrid regresó como redactor de *El Parlamento*, periódico que encarnaba la oposición contra O'Donnell. Cañete recuperó rápidamente el tiempo perdido: a poco era nombrado director de la *Gaceta* y en julio se le elegía académico de la Real de la Lengua, en donde ingresó meses después leyendo un discurso en el que hacía un paralelo entre Garcilaso, fray Luis de León y Rioja¹⁴. Todavía antes de fin de año publicó un volumen de *Poesías* con muchas de las aparecidas anteriormente en revistas o periódicos.

En marzo de 1857 Eduardo Asquerino fundó la revista *La América*, en donde Cañete colaboró copiosamente, ocupándose sobre todo —a parte sus habituales revistas de teatros— de escritores hispanoamericanos; conviene destacar los artículos sobre Andrés Bello, a quien, prácticamente, dio a conocer entre nosotros.

¹⁴ Véase el comentario de Valera, *Reflexiones críticas sobre los discursos de Cañete y Segovia*, en *Obras completas*, ed. cit., pp. 131-139.

[N. del E.]: Al igual que apuntaba anteriormente, pese a que Alborg anote «edición citada», dicha referencia no ha aparecido antes en el texto, lo que de nuevo invita a pensar que remita a otra parte o capítulo que ya había redactado.

Desde su ingreso en la Academia, Cañete se entregó a trabajos eruditos en torno al teatro primitivo español. El 28 de septiembre de 1862 leyó en junta pública de aquella su primer trabajo al respecto, *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega*, y dio a conocer fragmentos del *Auto de los Reyes Magos* y una pieza del *Cancionero* de Sebastián de Horozco. Cañete defendió la tesis de que el teatro moderno había nacido en las iglesias y de que fue el catolicismo quien dio unidad al teatro y a todo el arte español. En 1865 publicó las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, nunca reeditadas en su totalidad desde su publicación en [sic]¹⁵, y en 1870 una edición de la *Tragedia llamada Josefina*, de Micael de Carvajal. En ambos estudios preliminares, además de dar curiosas noticias sobre diversos autores primitivos, insistió en sus teorías sobre el origen religioso del drama. Estas ideas le empeñaron en la aludida polémica con Valera, que se había ocupado ya del *Discurso* de Cañete en un extenso artículo. Para Valera, aunque no negaba el influjo que pudo haber tenido la Iglesia en el desarrollo del teatro primitivo, eran tan importantes por lo menos la imitación y estímulo de la Antigüedad y la tradición humanística¹⁶. La polémica con Valera no fue obstáculo para que ambos se asociasen en el proyecto de que la Academia patrocinara una colección de clásicos españoles. Fruto de estos esfuerzos fue la mencionada edición de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández; la del *Teatro completo* de Juan del Encina, que se publicó póstuma en 1893, y la de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, póstuma también, aparecida en 1901.

¹⁵ [N. del E.]: La obra de Lucas Fernández apareció publicada en 1514 por Lorenzo de Liom Dedei en Salamanca. En 1867, que no 1865, fueron editadas por Manuel Cañete para la Real Academia Española, institución que en 1920 y 1990 hizo reimpresiones del facsímil de 1514. Ediciones modernas destacadas son las de John Lihani (1969), Alfredo Hermenegildo (1974), María Josefa Cannellada (Castalia, 1976) y Juan Miguel Valero (2004), Javier San José Lera (2015) y Julio Vélez Sáinz y Ávaro Bustos Táuler (2021).

¹⁶ Valera impugnó a Cañete en dos trabajos: *Sobre el discurso acerca del drama religioso español, antes y después de Lope de Vega, escrito por Manuel Cañete, individuo de la Real Academia Española*, en *Obras Completas*, ed. cit., pp. 331-342; y *Tragedia llamada Josefina, sacada de la profundidad de la Sagrada Escritura, y trovada por Micael de Carvajal, de la ciudad de Plasencia. Va precedida de un prólogo al lector, escrito por Manuel Cañete (de la Academia Española), y la publica la Sociedad de Bibliófilos Españoles (Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1870)*, en ídem id., pp. 413-417.

Además de esto, Cañete escribió numerosos trabajos sobre autores diversos de la Edad Media y del Siglo de Oro, entre ellos: *Documentos curiosos para la historia de la lengua castellana en el siglo XVI* (1871), *El Maestro Ferruz y su auto de Caín y Abel* (1872), *Noticias que pueden servir para averiguar el verdadero apellido de Juan del Encina, poeta dramático del siglo XV* (1881), *Lope de Rueda y el teatro español de mediados del siglo XVI* (1883), etc. En 1880 publicó la *Propaladía* de Torres Naharro, que no se había reeditado desde el siglo XVI; hizo imprimir un primer volumen con tres comedias y las poesías, y anunció que en el segundo volumen, que completaría la obra, daría sus notas críticas. Pero no fue Cañete quien dio a las prensas esta segunda parte, sino Menéndez y Pelayo en 1900, con el estudio que aquel no pudo componer.

En 1885 editó Cañete un volumen titulado *Teatro español del siglo XVI*: estudios histórico-literarios, en donde incluyó, junto a trabajos nuevos, algunos anteriores. «Los estudios histórico-literarios de que se compone el *Teatro español del siglo XVI* —comenta Randolph¹⁷— contienen algunas de las mejores páginas debidas al erudito; se percibe a través de ellas el entusiasmo con que Cañete describía lo que tanto le llegaba al alma: el espíritu religioso del pueblo español y la expresión candorosa de esa fe por medio del teatro. De cuando en cuando en ellas reaparece el impenitente polemista. Ataca, por ejemplo, la aserción de Schack de que el elemento popular no empezó a tener cabida en la escena española hasta que Juan del Encina produjo sus églogas, volviendo a insistir en que lo verdaderamente popular fueron las comedias representadas en la Edad Media con objeto de solemnizar festividades del culto».

Parece innecesario afirmar que todos estos estudios de Cañete sobre el antiguo teatro español han sido ampliamente superados por los críticos de nuestros días, dueños de mejores técnicas y más sistemáticos en su trabajo. Quizá sería aventurado aun el afirmar que Cañete abrió caminos en este género de estudios, pues aprovechó investigaciones de otros eruditos y bibliófilos; pero sí puede al menos asegurarse que movilizó la curiosidad en torno a tales temas, y hasta con sus mismas lagunas, que no tuvo la suerte o habilidad de colmar, estimuló a otros estudiosos.

¹⁷ Estudio cit., p. 222.

No sería fácil definir a Cañete por un conjunto sistemático de ideas. De hecho, juzgó según una casuística instintiva, a tenor del momento y las circunstancias, y, por descontado, de sus filias, fobias y pasiones. Frente a la controversia entre clásicos y románticos fue realmente un ecléctico, aunque más inclinado a las «normas» que a la libertad. Miraba el Romanticismo en su conjunto como un resurgimiento, pero rechazaba sus caprichosas exageraciones; y de los escritores prefería los dramaturgos a los poetas. Para Cañete, la producción romántica en el teatro había sido importante:

En el breve espacio que ha corrido desde que empezó a brillar entre nosotros la aurora de la libertad —escribía en 1846—, el teatro ha llegado a colocarse a una altura tal que con muy pocos esfuerzos podremos hacer que nos envidie la Europa entera, puesto que los elevados talentos de Gil y Zárate, Hartzenbush, Vega, García Gutiérrez, el duque de Rivas y algunos otros han depurado de tal manera este interesante ramo del saber, que han conseguido hacerlo popular y han contribuido a que el gusto del público, ya depravado, no acabe en este punto de corromperse¹⁸.

En el mismo año, en cambio, decía refiriéndose a la lírica:

¿Cuál es hoy el carácter distintivo de la lírica entre nosotros? ¿Cuál es el pensamiento que envuelve el inmenso fárrago de malos versos que se publican diariamente, en los cuales no ya se echan de menos ideas sino hasta las prendas más vulgares del bien decir? Ninguno; porque los estudios clásicos están abandonados de todo punto, y por un error harto punible se ha creído generalmente que la base fundamental del Romanticismo era errar a la ventura, sin más rumbo que el capricho, por los espacios de la fantasía¹⁹.

¹⁸ Cit. por Randolph en ídem id., p. 68.

¹⁹ Ídem id., p. 69.

Ya nos hemos referido a su permanente animosidad contra Zorrilla, a quien suponía introductor de «un nuevo culteranismo no menos perjudicial que el de Góngora y sus secuaces». Cañete distinguió, sin embargo, con sagacidad lo que había en el Romanticismo de moda pasajera y de fermento perdurable. En 1855 escribía:

Nosotros consideramos el Romanticismo, no solo como satisfacción de una necesidad accidental, sino como aurora de una regeneración indispensable y fecunda; como el sol que, pasado el vértigo revolucionario con su cortejo de exageraciones y absurdos, había de hacer germinar en el suelo removido las semillas de una literatura enriquecida con elementos de duración perdurable. Las revoluciones solo vienen cuando se las llama²⁰.

Como arriba quedó insinuado, Cañete anteponía a todo criterio estético la calidad moral y el propósito aleccionador. Comentando elogiosamente el mediocre drama de un amigo, decía Cañete:

El drama moderno, lejos de fundarse en el cinismo o en el contraste de pasiones criminales, siempre desconsoladoras para el hombre ha tomado un nuevo giro en nuestra época, a saber, el de popularizar las más augustas verdades que pueden estampar en los humanos corazones los afectos de la religión y de la sociedad.

«Para Cañete —comentaba Randolph— el teatro occidental, que dijo haber nacido en el santuario, debía nutrirse siempre de los valores éticos»²¹. Ya conocemos las razones de su enemiga contra el realismo o el naturalismo de Clarín y de Galdós: «¡Qué infernal espíritu —decía a propósito de este último—, qué exageración tan repugnante y antiartística la de aquel cura amancebado con la heroína de *Tormento!* ¡Qué malevolencia tan pueril y tan cursi la que informa el vulgarísimo argumento de

²⁰ Ídem id., p. 175.

²¹ Ídem id., p. 91.

La de Bringas!»²². Cuando Galdós solicitó en 1889 su ingreso en la Academia, Cañete se opuso —con éxito la primera vez— y «escribió sobre el funesto ejemplo que eran algunas novelas del candidato, llamándolas literatura con aire de impiedad y de perversión»²³.

Entre los aciertos críticos de Cañete habría que poner su concepto de la poesía popular, en el mismo sentido que Menéndez Pidal ha definido en nuestros días; y entre sus mayores desaciertos, aparte de los citados de Clarín y Galdós, su incompreensión de Bécquer, al que calificó de «ingenio desgraciadísimo, a quien se ha otorgado aquí y en la América española importancia tal vez mayor que la debida»²⁴.

La Revolución de septiembre de 1868 había dejado a Cañete cesante de su puesto en el Ministerio de Fomento. La Restauración no le repuso, pero la infanta doña María Isabel le nombró su secretario, y poco después Gentilhombre de Cámara en ejercicio. Cañete permaneció soltero toda su vida. Falleció en Madrid, de pulmonía, el 4 de noviembre de 1891.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, J. L. (1984): *Liberalismo y Romanticismo (1808-1874). Historia crítica del pensamiento español*, Espasa-Calpe, Madrid.
- ALBORG, C. (2023): *Retrato del joven escritor Juan Luis Alborg: epistolario durante la Guerra Civil*, UMA Editorial/Publicaciones de la Universidad de Valencia, Málaga.
- ALBORG, J. L. (1982): *Historia de la literatura española 4. El Romanticismo*, Gredos, Madrid.
- CARNERO, G. (1978): *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Universidad de Valencia.
- COSSÍO, J. M.^a (1930): «Correspondencias literarias en la Biblioteca Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 12, 3, pp. 248-273.

²² Ídem id., p. 239.

²³ Ídem id., p. 232.

²⁴ [N. del E.]: La valoración que Alborg emite sobre las críticas de Cañete a la poesía de Bécquer podrían cuestionarse, al menos parcialmente, según los argumentos que emplea, pues en el momento en que el crítico sevillano desarrolla su opinión (1862) aún ni siquiera había salido a la luz la edición de las poesías que compilaron sus amigos y allegados (1871), por lo que el conocimiento del perfil poético de Bécquer no era completo. Asimismo, más que un error, el juicio del crítico sevillano es reflejo interesante sobre los vaivenes del canon y su recepción en tanto que constructo.

- DÍAZ-PLAJA, G. (1980): *Introducción al estudio del romanticismo español*, Espasa-Calpe, Madrid.
- ESCOBAR, J. (1973): *Los orígenes de la obra de Larra*, Prensa Española, Madrid.
- ESQUER TORRES, R. (1961): «Epistolario de Manuel Tamayo y Baus a Manuel Cañete», *Revista de Literatura: España*, 20, 39-40, pp. 367-405.
- FURST, L. R. (1969): *Romanticism*, Methuen & Co, Londres.
- GARCÍA CASTAÑEDA, S. (1971): *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, University of California Press, Berkeley.
- LARA GARRIDO, J. y B. MOLINA HUETE (eds.) (2023): *El legado de Juan Luis Alborg: semblanzas y estudios en torno a un historiador y crítico literario*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid.
- LÓPEZ COBO, A. y B. MOLINA HUETE (2023): «Correspondencia cruzada entre Max Aub y Juan Luis Alborg: la mirada del otro lado», *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 17-18, pp. 241-254.
- LÓPEZ COBO, A. y B. MOLINA HUETE (2024): «Un inédito de Juan Luis Alborg sobre Max Aub: posdata en 1968», en A. López Cobo, V. Luis Mora y A. Quiles Faz (coords.), *Raíz nebulosa: una mirada a la Filología Hispánica*, Dykinson, Madrid, pp. 143-163.
- LLORENS, V. (1979): *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Castalia, Valencia.
- LLORENS, V. (1983): *El Romanticismo español*, Castalia, Madrid.
- LOYOLA LÓPEZ, D. (2024): «Cañete, Manuel. Sevilla, 6-VIII-1822 - Madrid, 4-XI-1891», en B. Sánchez Hita y M. Cantos Casenave (eds.), *Galería de periodistas de Andalucía en los siglos XVIII y XIX. Cien nombres del negocio editorial entre la política, la instrucción y la literatura*, Peter Lang, pp. 89-92.
- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2022): «Juan Luis Alborg: latinista y precursor de los estudios sobre humanismo latino del Renacimiento español», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 43, pp. 57-75.
- MACÍAS VILLALOBOS, C. (2023): «Juan Luis Alborg, latinista», en J. Lara Garrido y B. Molina Huete (eds.), *El legado de Juan Luis Alborg: semblanzas y estudios en torno a un historiador y crítico literario*, Pórtico/Iberoamericana/Vervuert, pp. 89-141.
- MALPARTIDA TIRADO, R. (2022): *Una nueva mirada entre la literatura y el cine: el legado de Juan Luis Alborg*, Libros Pórtico, Zaragoza.
- MARRAST, R. (1974): *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du Romantisme*, Éditions Klincksieck, Paris.
- MORENO ALONSO, M. (1979): *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla.
- PEERS, E. A. (1973 [1940]): *Historia del movimiento romántico en España* (2 vols.), Gredos, Madrid.

- PICOCHÉ, J. L. (1978): *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco*, Gredos, Madrid.
- RANDOLPH, R. A. (1966): *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, University of North California Press, Los Ángeles.
- RANDOLPH, R. A. (1972): *Manuel Cañete. Cronista del Romanticismo y el posromanticismo en España*, University of North California Press.
- REY SAYAGUÉS, A. y R. FERNÁNDEZ LERA (1995): «Bibliografía sobre Menéndez Pelayo y su Biblioteca (1973-1994)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 71, pp. 255-323.
- ROMERO TOBAR, L. (2000): «Cartas de Valera a Manuel Cañete», en *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica*, Universidad de Oviedo, pp. 403-426.
- ROYO LATORRE, M.^a D. (2007): «Cañete, Manuel (1822-1891)», en F. Baasner, F. Acero Yus y S. Gehrig (coords.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX. Diccionario biobibliográfico*, CSIC, pp. 214-218.
- SCHENK, H. G. (1983 [1966]): *El espíritu de los románticos europeos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SEBOLD, R. P. (1983): *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Crítica, Barcelona.
- TORRES BITTER, B. (2023): «Siglo XIX en la *Historia de la literatura española* de J. L. Alborg», en J. Lara Garrido y B. Molina Huete (eds.), *El legado de Juan Luis Alborg: semblanzas y estudios en torno a un historiador y crítico literario*, Iberoamericana/Vervuert, pp. 501-535.
- VALBUENA PRAT, Á. (1968): *Historia de la Literatura Española*, t. VIII, Gustavo Gili, Barcelona.
- VALERA, J. (1902): *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX: con introducción y notas biográficas y críticas*, Fernando Fe, Madrid.
- VALERA, J. (1912): *Obras completas de Juan Valera. Tomo 31. Crítica literaria*, Imprenta Alemana, Madrid.
- ZAVALA, I. M. (1971): *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Salamanca.
- ZAVALA, I. M. (coord.) (1982): *Historia y crítica de la Literatura Española. Vol. 5 Romanticismo y Realismo*, Crítica, Barcelona.

ANEXO

MANUEL CAÑETE

Manuel Cañete es uno de los críticos que más dijeron, y dieron qué decir, a lo largo de casi todo el siglo XIX, pues su dilatada existencia y su precocidad -comenzó a escribir y a publicar siendo prácticamente un niño- le permitieron recorrer las singladuras literarias de toda la centuria.

Nació Cañete en Sevilla en 1822. No se sabe ⁽¹⁾ ~~de cierto~~ quienes fueron sus padres; al parecer, fue hijo natural del marqués de Saltillo y de una actriz de teatro. Pasó su niñez y su juventud entre la gente de la farándula y a los catorce años era apuntador del Teatro Principal de Sevilla. Con alguna compañía de cómicos, según se cree, recorrió varias provincias, y a los diez y seis años había ya compuesto dos piezas de teatro y varias poesías y artículos. Tenía diez y nueve cuando pudo estrenar en Granada la primera de sus obras que subió a las tablas, Lo que alcanza una pasión, que representaron los mejores cómicos del momento: José Tamayo y Joaquina Baus. En 1844, después de haber vivido sucesivamente en Sevilla, Cádiz y Granada y de haber publicado abundantes cosas en diversos periódicos de las tres ciudades, se encaminó a Madrid. Cañete no había seguido estudios regulares de ninguna especie, pero ^(darnos) puede ~~la~~ la imagen del perfecto autodidacta. Leyó y estudió muchísimo por su cuenta, su vinculación al teatro ~~le~~ le puso en contacto muy tempranamente con multitud de escritores, y tenía una mano felicísima para introducirse con gentes importantes de toda condición, con cuyo trato, tertulias y recíprocas comunicaciones eruditas y literarias adquirió vastos conocimientos; no tuvo maestros en las aulas, pero se relacionó con los mejores en frecuente intercambio epistolar.

Su juventud casi bohemia no le encaminó hacia actitudes progresistas, como venía siendo normal en la época romántica; quizá por esa fuerza de la sangre, tan acreditada en los folletines de la época, Cañete fue toda su vida un conservador inconvertible, tradicionalista y monárquico, aunque isabelino, defensor del trono y del altar y de la literatura honesta y aleccionadora. Como Ochoa, pero en mucho mayor medida, la moralidad de una obra pesaba en su ánimo ^(por encima de) ~~los~~ los valores literarios, y sólo

Cañete - 2)

aprobaba éstos últimos cuando la "sana intención" quedaba demostrada.
 Cañete fue un polemista infatigable. Apenas hubo autor dramático, poeta, erudito o historiador, amigo o enemigo, con quien no se enzarzara en alguna disputa. No es necesario suponer que la gente de pluma de su época fuese más irritable y suspicaz que en otra cualquiera, pero parece que en la atmósfera literaria Cañete atraía el rayo. Polemizó con Amador de los Ríos a propósito (de los orígenes) del arte gótico; después de haber sido su admirador y amigo, la emprendió casi obsesivamente con el actor Julián Romea y con su mujer Matilde Díez, a quienes negaba toda capacidad para representar; persiguió a Zorrilla con una animosidad implacable y cruzó con él una correspondencia, que es divertida a ratos por la envenenada agudeza de ambos contendientes; terció en el ruidoso problema de El Buscaplé, la famosa mixtificación de Adolfo de Castro, tomando partido erróneamente a favor de éste; se enemistó con la Avellaneda, de la que había sido amigo fervoroso y hasta platónico enamorado. La más ruidosa cuestión fue, sin embargo, con el dramaturgo Tomás Rodríguez Rubí; después de prolongados tiroteos epistolares y en periódicos, a CAUSA de las críticas de Cañete sobre los dramas de aquél, se efectuó un duelo a pistola: Rubí, que disparó primero, agujereó el sombrero de copa de su rival, pero éste, noblemente, renunció a disparar después. Piques de más o menos transcendencia y duración los tuvo Cañete hasta con sus más íntimos amigos: el poeta murciano Antonio Arnao, Fernán Caballero, Joaquín Arjona. De mucho mayor altura, por la especial calidad del contendiente, fue la polémica sostenida con Valera a propósito de los orígenes del teatro español, y también con el mismo respecto a la interpretación dada por ambos al Don Alvaro del duque de Rivas. Y, por supuestas, pueden omitirse las repetidas / controversias con periodistas y escritores del bando político o puesto, con quienes Cañete polemizó incansable en todos los tonos sobre problemas de doctrina literaria, política o moral, sobre todo cuando éstas últimas se aplicaban a las obras de creación.

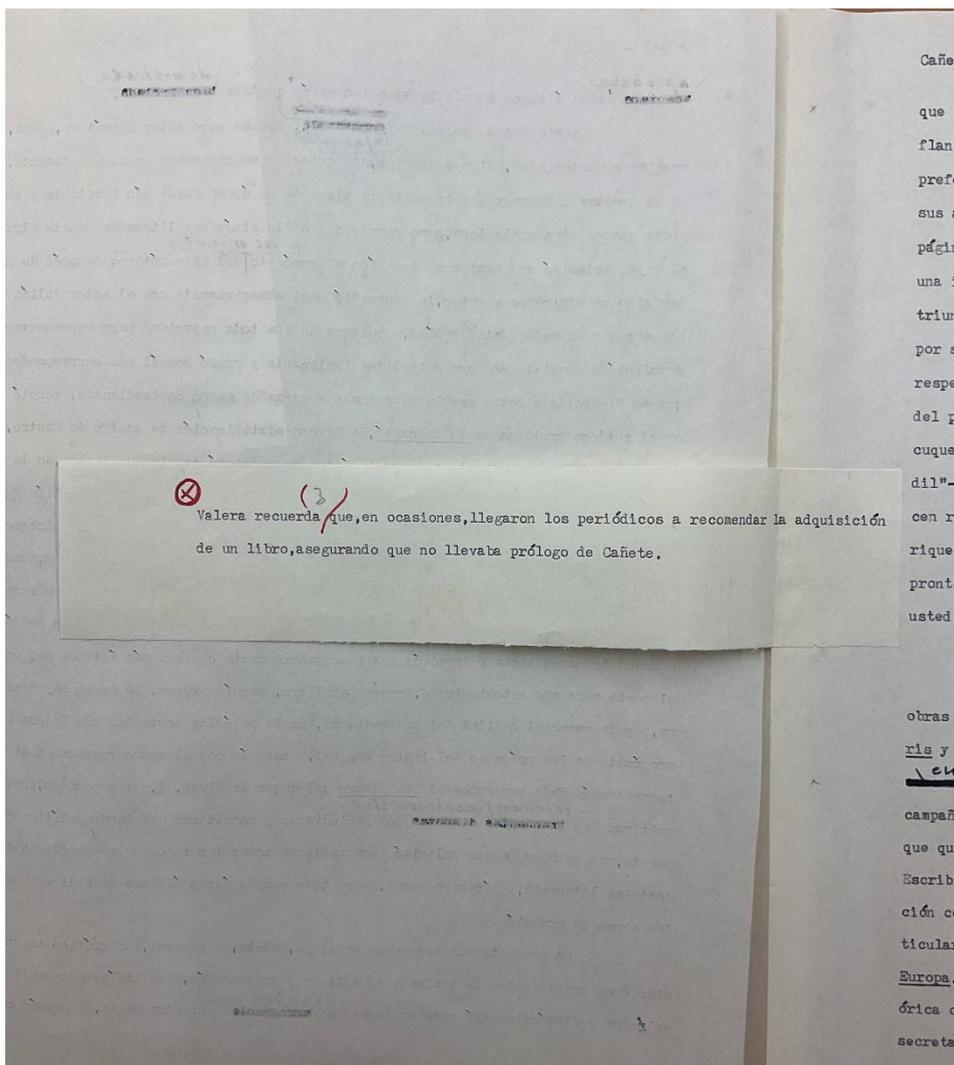
No obstante sus numerosos enemigos, Cañete, en general, fue crítico tan temido como considerado. Se estimaba su cultura y preparación, y se temía su capacidad polémica y dialéctica así como su desdeñosa suficiencia. Por otra parte, la pasión con

Cañete - 3)

que encarecía las obras de sus amigos o de quienes atraían su simpatía, ofrecía un flanco ^{propicio para el} ~~ataque~~ ^(Al correr del tiempo) de sus oponentes. Cañete se quedó anclado en sus ideas y preferencias; hasta para su atuendo personal seguía usando los trajes a la moda de sus años mozos; las revistas y periódicos conservadores le siguieron ofreciendo sus páginas hasta el fin de sus días y las críticas de Cañete continuaron siendo en ellas una institución. Pero las nuevas promociones le detestaban. Cuando se produjo el triunfo del realismo, Cañete rechazó a Clarín y a Caldés, e incluso a la Pardo Bazán, por su liberalismo, su anticlericalismo, su pesimista visión de la realidad, su escaso respeto por las viejas instituciones. No atreviéndose a publicarlos en los periódicos del país, Cañete enviaba a ^{los} ~~los~~ de Ultramar sus más duros ataques, con hábil cuquería que denunció Clarín. Los satíricos, en especial Emilio Bobadilla -"Fray Cándil"- y Valbuena, ridiculizaron a Cañete implacablemente; a pesar de su crueldad, merecen recordarse unas líneas del segundo en Ripios académicos: "Nacen Espronceda y Enrique Gil, verdaderos poetas, o flores de preciado aroma como usted decía, y se mueren pronto. Nace usted, verdadera hierba antipóstica, o verdadero atrojo literario, y vive usted y dura ¡ay! y escribe... y es usted más viejo que un palmar". (2) ~~(2)~~

la adquisición

En los cuatro primeros años de su vida en Madrid estrenó Cañete varias obras dramáticas: Un rebato en Granada, El Duque de Alba, ¡Un jesuita!, Los dos Fósca-
ris y Un juramento. De ellas la única de cierta importancia es la segunda, compuesta ^{cu} ~~cu~~ glorificación del famoso militar, aunque no se le pinta en sus discutidas campañas de Flandes, sino después de ellas y como víctima de una intriga palaciega, que queda desvanecida cuando Felipe II le entrega el mando del ejército de Portugal. Escribió al mismo tiempo revistas de teatro y artículos de omni re scibili, en relación con la literatura y las artes, en diversas ^{publicaciones} ~~publicaciones~~ de Madrid y provincias, particularmente en la Revista literaria de El Español, en El Faro y en la Revista de Europa. En 1848 Luis José Sartorius, conde de San Luis, que estaba realizando una mete-
órica carrera política, conocido mecenas de la juventud creadora, nombró a Cañete su secretario y le encargó la crítica literaria de El Herald, el más prestigioso perió-



Cañete - 4)

dico del momento y órgano del partido moderado. Desde esta tribuna y durante varios años Cañete levantó o puso en entredicho reputaciones, según le petara, descubrió y ayudó a nuevos ingenios, patrocinados por el conde, y se atrajo las iras o el respeto de todos los que escribían en el país.

En 1852 Cañete fue nombrado Vocal de la Junta Consultiva de Teatros, y al año siguiente oficial del Ministerio de Gobernación. Se había convertido en el periodista de moda y era invitado a todas las tertulias literarias y fiestas de sociedad de Madrid. Pero en julio de 1854 estalló la revolución, las turbas saquearon el palacio de su protector, O'Donnell y Espartero, jefes de la nueva coalición política, entraron triunfantes en Madrid, y Cañete tuvo que huir de la capital, a donde no regresó hasta 1856.

En el intermedio, y tras haber andado escondido por algún tiempo y vencido una grave enfermedad, había fundado en Sevilla con José Fernández Espino la Revista de ciencias, literatura y artes. A Madrid regresó como redactor de El Parlamento, periódico que encarnaba la oposición contra O'Donnell. Cañete recuperó rápidamente el tiempo perdido: a poco era nombrado director de la Gaceta y en julio se le elegía académico de la Real de la Lengua, en donde ingresó meses después leyendo un discurso en el que ^(hacia un paralelo entre) Garcilaso, fray Luis de León y Rioja. ⁽⁴⁾ Todavía antes de fin de año publicó un volumen de Poesías, ^{con} muchas de las ^(aparecidas) anteriormente en revistas o periódicos.

En marzo de 1857 Eduardo Asquerino fundó la revista La América, en donde Cañete colaboró copiosamente, ocupándose sobre todo -aparte sus habituales revistas de teatros- de escritores hispanoamericanos; conviene destacar los artículos sobre Andrés Bello, a quien, prácticamente, dio a conocer entre nosotros.

Desde su ingreso en la Academia, Cañete se entregó a trabajos eruditos en torno al teatro primitivo español. El 28 de septiembre de 1862 leyó en junta pública de aquella su primer trabajo al respecto, Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega, y dio a conocer fragmentos del Auto de los Reyes Magos y una pieza del Cancionero de Sebastián de Horozco. Cañete defendió la tesis de que el teatro moderno había nacido en las iglesias y de que ^{MC}

Cañete - 5)

el catolicismo quien dio unidad al teatro y a todo el arte español. En 1867 publicó las Farsas y églogas de Lucas Fernández, nunca reeditadas en su totalidad desde su publicación en [redacted], y en 1870 una edición de la Tragedia llamada Josefina, de Micael de Carvajal. En ambos estudios preliminares, además de dar curiosas noticias sobre diversos autores primitivos, insistió en sus teorías sobre el origen religioso del drama. Estas ideas le empeñaron en la aludida polémica con Valera, que se había ocupado ya del Discurso de Cañete en un extenso artículo. Para Valera, aunque no negaba el influjo que pudo haber tenido la iglesia en el desarrollo del teatro primitivo, eran tan importantes por lo menos la imitación y estímulo de la antigüedad y la tradición humanística. La polémica con Valera no fue obstáculo para que ambos se asociasen en el proyecto de que la Academia ⁽⁵⁾ ~~patrocinara~~ ^{patrocinara} una colección de clásicos españoles. Fruto de estos esfuerzos fue la mencionada edición de las Farsas y églogas de Lucas Fernández, la del Teatro completo de Juan del Encina, que se publicó póstuma en 1893, y la de El viaje entretenido de Agustín de Rojas, póstuma también, aparecida en 1901.

^{Además} ~~de~~ ^{escribió} ~~este~~ Cañete ^{escribió} numerosos trabajos sobre autores diversos de la Edad Media y del Siglo de Oro, entre ellos: Documentos curiosos para la historia de la lengua castellana en el siglo XVI (1871), El Maestro Ferruz y su auto de Caín y Abel (1872), Noticias que pueden servir para averiguar el verdadero apellido de Juan del Encina, poeta dramático del siglo XV (1881), Lope de Rueda y el teatro español a mediados del siglo XVI (1883), etc. En 1880 publicó la Propaladía de Torres Naharro, que no se había reeditado desde el siglo XVI; hizo imprimir un primer volumen con tres comedias y las poesías, y anunció que en el segundo volumen, que completaría la obra, daría sus notas críticas. Pero no fue Cañete quien ^{dio a las preusas} ~~esta~~ esta segunda parte, sino Menéndez y Pelayo en 1900, con el estudio que aquí no pudo componer.

En 1885 editó Cañete un volumen titulado Teatro español del siglo XVI; estudios histórico-literarios, en donde incluyó, junto a trabajos nuevos, algunos anteriores. "Los estudios histórico-literarios de que se compone el Teatro español del siglo XVI ⁽⁶⁾ ~~comenta~~ ^{comenta} Randolph ~~contienen~~ ^{contienen} algunas de las mejores páginas debidas al erudito; se percibe a través de ellas el entusiasmo con que Cañete describía lo que tan-

Cañete - 6)

to le llegaba al alma: el espíritu religioso del pueblo español y la expresión candorosa de esa fe por medio del teatro. De cuando en cuando en ellas reaparece el impenitente polemista. Ataca, por ejemplo, la aserción de Schack de que el elemento popular no empezó a tener cabida en la escena española hasta que Juan del Encina produjo sus églogas, volviendo a insistir en que lo verdaderamente popular fueron las comedias representadas en la Edad Media con objeto de solemnizar festividades del culto".

Parece innecesario afirmar que todos estos estudios de Cañete sobre el antiguo teatro español han sido ampliamente superados por los críticos de nuestros días, dueños de mejores técnicas y más sistemáticos en su trabajo. Quizá sería aventurado aun el afirmar que Cañete abrió caminos en este género de estudios, pues aprovechó investigaciones de otros eruditos y bibliófilos; pero sí puede al menos asegurarse que movilizó la curiosidad en torno a tales temas, y hasta con sus mismas lagunas, que no tuvo la suerte o la habilidad de colmar, ^{estímulo} a otros estudiosos.

No sería fácil definir a Cañete por un conjunto sistemático de ideas. De hecho, juzgó según una casuística instintiva, a tenor ^{del momento} y las circunstancias, y, por descontado, de sus filias, fobias y pasiones. Frente a la controversia entre clásicos y románticos fue realmente un ecléctico, aunque más inclinado a las ^{"formas"} que a la libertad. Miraba el romanticismo en su conjunto como un resurgimiento, pero rechazaba sus caprichosas exageraciones; y de los escritores prefería los dramaturgos a los poetas. Para Cañete, la producción romántica en el teatro había sido importante: "En el breve espacio que ha corrido desde que empezó a brillar entre nosotros la aurora de la libertad -escribía en 1846-, el teatro ha llegado a colocarse a una altura tal que con muy pocos esfuerzos podremos hacer que nos envidie la Europa entera; puesto que los elevados talentos de Gil y Zárate, Hartzenbusch, Vega, García Gutiérrez, el duque de Rivas y algunos otros han depurado de tal manera este interesante ramo del saber, que han conseguido hacerlo popular y han contribuido a que el gusto del público, ya depravado, no acabe en este punto de corromperse". En el mismo año, en cambio, decía refiriéndose a la lírica: "¿Cuál es hoy el carácter distintivo de la lírica entre nosotros? ¿Cuál es el pensamiento que envuelve el inmenso farrago de malos versos

Cañete - 7)

que se publican diariamente, en los cuales no ya se echan de menos ideas sino hasta las prendas más vulgares del bien decir? Ninguno; porque los estudios clásicos están abandonados de todo punto, y por un error harto punible se ha creído generalmente que la base fundamental del romanticismo era errar a la ventura, sin más rumbo que el capricho, por los espacios de la fantasía". (8)

Ya nos hemos referido a su permanente animosidad contra Zorrilla, a quien suponía introductor de "un nuevo culteranismo no menos perjudicial que el de Góngora y sus secuaces". Cañete ^{distinguió} ~~■~~, sin embargo, con sagacidad lo que había en el romanticismo de moda pasajera y de fermento perdurable; en 1855 escribía: "Nosotros consideramos el romanticismo, no sólo como satisfacción de una necesidad accidental, sino como auro-ra de una regeneración indispensable y fecunda; como el sol que, pasado el vértigo re-volucionario con su cortejo de exageraciones y absurdos, había de hacer germinar en el suelo removido las semillas de una literatura enriquecida con elementos de dura-ción perdurable. Las revoluciones sólo vienen cuando se las llama". (9)

Como arriba quedó insinuado, Cañete anteponía a todo criterio estético la calidad moral y el propósito aleccionador. Comentando elogiosamente el mediocre drama de un amigo, decía Cañete: "El drama moderno, lejos de fundarse en el cinismo o en el contraste de pasiones criminales, siempre desconsoladoras para el hombre, ha to-mado un nuevo giro en nuestra época, a saber, el de popularizar las más augustas ver-dades que pueden estampar en los humanos corazones los afectos de la religión y de la sociedad". "Para Cañete -comenta Randolph- el teatro occidental, que dijo haber nacido en el santuario, debía nutrirse siempre de los valores éticos". Ya conocemos las razones de su enemiga contra el realismo o el naturalismo de ⁽¹⁰⁾ ~~Clarín~~ y de Caldós: "¡Qué infernal espíritu -decía a propósito de éste último-, qué exageración tan repugnante y antiartística la de aquel cura amancebado con la heroína de Tormento! ¡Qué malevolencia tan pueril y tan cursi la que informa el vulgarísimo argumento de la de Bringas!". Cuando Caldós solicitó en 1889 su ingreso en la Academia, Cañete se opuso -con éxito la primera vez- y "escribió sobre el funesto ejemplo que eran algu-nas de las novelas del candidato, llamándolas literatura con aire de impiedad y de perversión". (12)

Cañete - 8)

Entre los aciertos críticos de Cañete habría que poner su concepto de la poesía popular, en el mismo sentido que Menéndez Pidal ha definido en nuestros días; y entre sus mayores desaciertos, aparte los citados de Clarín y Caldós, su incompreensión de Bécquer, al que calificó de "ingenio desgraciadísimo, a quien se ha otorgado aquí y en la América española importancia tal vez mayor que la debida". (12)

La revolución de Septiembre de 1868 había dejado a Cañete cesante de su puesto en el Ministerio de Fomento. La Restauración no le repuso, pero la infanta doña María Isabel le nombró su secretario, y poco después Gentilhombre de Cámara en ejercicio.

Cañete permaneció soltero toda su vida. Falleció en Madrid, de pulmonía, el 4 de noviembre de 1891.

Cañete - Notas)

- (1) Aunque se cita a Cañete constantemente en todo estudio, o comentario, sobre el siglo XIX, no existía monografía alguna sobre él hasta la reciente de Donald Allen Randolph, Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del postromanticismo en España, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, n.º. 115, Chapel Hill, 1972. El trabajo de Randolph es muy meritorio y de gran utilidad porque recoge y agrupa una información abundantísima sobre la actividad literaria de nuestro autor y sus relaciones con otros escritores de la época; pero, a diferencia de la monografía que había compuesto anteriormente sobre Eugenio de Ochoa y el romanticismo español (véase pág.), la de Cañete está escrita en un español lamentable, faltaría, quizá, el autor de la debida asistencia para su redacción en nuestro idioma. Por otra parte, la significación global de Cañete se pierde entre las mil y una noticias sobre Cañete -los árboles no dejan ver el bosque-, y el autor omite también, esta vez, la relación bibliográfica de las obras del crítico, que tan útilmente había ordenado en su estudio sobre Ochoa. Cfr., José María Iribarren, "Viaje a Navarra de un escritor romántico en 1843", en Príncipe de Viana, VII, 1946, págs. 583-591. Ramón Esquer Torres, "Epistolario de Manuel Tamayo y Baus a Manuel Cañete", en Revista de Literatura, XX, 1961, págs. 367-405; a través de las cartas de Tamayo pueden seguirse muchos detalles de la actividad literaria y vida del crítico.
- (2) Cit. por Randolph en ~~el~~ estudio cit., pág. 240.
- (3) En "Una poetisa italohispana", en Obras Completas (Aguilar), tomo II, 2ª ed., Madrid, 1949, pág. 1138.
- (4) Véase el comentario de Valera, Reflexiones críticas sobre los discursos de Cañete y Segovia, en Obras Completas, ed. cit., págs. 131-139.
- (5) Valera impugnó a Cañete en dos trabajos: Sobre el discurso acerca del drama religioso español, antes y después de Lope de Vega, escrito por Manuel Cañete, individuo de la Real Academia Española, en Obras Completas, ed. cit.,

Cañete - Notas)

págs. 331-342; y Tragedia llamada Josefina, sacada de la profundidad de la Sagrada Escritura, y trovada por Micael de Carvajal, de la ciudad de Placencia. Va precedida de un prólogo al lector, escrito por Manuel Cañete (de la Academia Española), y la publica la Sociedad de Bibliófilos Españoles (Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1870), en idem. id., págs. 413-417.

- (6) Estudio cit., pág. 222.
- (7) Cit. por Randolph en idem. id., pág. 68.
- (7) Idem. id., pág. 69.
- (9) Idem. id., pág. 175.
- (10) Idem. id., pág. 91.
- (11) Idem. id., pág. 239.
- (12) Idem. id., pág. 232.
- (13) Idem. id., pág. 197.

EUZHAN PALCY SUR LE PLATEAU DE *RENSEIGNEZ-VOUS D'ABORD*

PAUL BROWN
Université Clark Atlanta

Recepción: 29 de enero de 2025 / Aceptación: 13 de abril de 2025

Résumé: Cette interview avec la cinéaste martiniquaise de renommée mondiale, Mme Euzhan Palcy, a eu lieu le 13 septembre 1993 dans le studio de télévision câblée de l'université Clark Atlanta, le jour même où Yitzhak Rabin et Yasser Arafat signaient un accord de paix à la Maison Blanche en présence du président Bill Clinton. Mme Palcy a la distinction d'être la première cinéaste martiniquaise (département français d'outre-mer) à recevoir le prestigieux César pour l'excellence de son cinéma. Le César français est l'équivalent de l'Oscar américain. Nous avons discuté d'une myriade de questions relatives au rôle des cinéastes, artistes, acteurs et réalisateurs noirs, ainsi que de son ascension fulgurante vers la célébrité dans l'industrie cinématographique.

Mots clé: Prix César, griotte, pionnière, souffrance.

Abstract: This interview with the world-renown Martinican filmmaker, Mme Euzhan Palcy, took place on September 13, 1993 in the university cable TV studio of Clark Atlanta University, the very day that Yitzak Rabin and Yasser Arafat signed a peace accord at the White House in the presence of President Bill Clinton. Mme Palcy has the distinction of being the first filmmaker from Martinique (the French overseas Department) to be awarded the prestigious César award for excellence in filmmaking. The French César is the equivalent of the American Oscar. We discussed myriad issues relative the role of black filmmakers, artists, actors, and directors, as well as her personal meteoric rise to fame in the film industry.

Keywords: The César, griotte, pionnier, suffering.

Euzhan Palcy est devenue la première réalisatrice et pionnière du cinéma antillais à l'âge de 25 ans. Elle était la lauréate du César pour la meilleure première œuvre en 1984 pour *La Rue Cases-Nègres*, une adaptation du roman autobiographique de l'écrivain, Joseph Zobel. Bien des gens lui ont rendu hommage pour ses accomplissements, tel que Jean-Pascal Zadi, lauréat du prix du Meilleur espoir masculin des Césars 2021 pour son film *Tout simplement noir*. Elle a réalisé d'autres films —*Une Saison Blanche et Sèche*, *Siméon et un triptyque documentaire sur Aimé Césaire*— avec des acteurs célèbres comme Marlon Brando et Donald Southerland. En 2022, elle reçut un Oscar honoraire à Hollywood en reconnaissance mondiale de sa filmographie engagée.

Lors de sa visite à Atlanta, j'ai saisi l'occasion de l'interviewer parce que jamais je n'avais connu une personne si humble mais si talentueuse. En tant que professeur de français, je me sers du film *La Rue Cases-Nègres* comme instrument éducatif dans mes cours. Il englobe la totalité de la culture antillaise et se prête à des discussions approfondies. Alors, je l'ai invitée sur le plateau de mon émission intitulée *Renseignez-vous d'abord* à l'Université Clark Atlanta, et elle a accepté.

Lundi 13 septembre 1993, le jour même où Yitzhak Rabin, le Premier ministre d'Israël, et Yasser Arafat, le leader politique de l'Organisation de libération de la Palestine, signaient un accord à la Maison Blanche des États-Unis en présence du président américain, Bill Clinton, j'ai eu le plaisir d'interviewer la cinéaste de renom mondial, Mme Euzhan Palcy, sur le plateau d'une émission que j'animais intitulée *Renseignez-vous d'abord*. Elle était venue à Atlanta pour lancer un nouveau film qu'elle venait de terminer en 1992, intitulé, *Siméon*. Je ne pouvais pas laisser passer l'opportunité de l'inviter sur le plateau. Elle a accepté et voici une copie de notre entretien ce jour-là. Vous verrez que nous avons abordé plusieurs sujets, en commençant par des questions sur son enfance, sa relation avec ses parents, sa formation cinématographique et enfin ses impressions sur les Noirs à Hollywood. Elle était très franche sur son dégoût pour le portrait péjoratif du Noir sur l'écran, et a partagé son ambition de sublimer cette image en quelque chose de positif, de beau pour la communauté noire. Sa réaction quand je l'ai appelée «une griotte du peuple noir», est intéressante.

PM BROWN: —Bonjour et bienvenue à cette nouvelle édition de *Renseignez-vous d'abord*. Si je suis tout souriant, c'est parce que mon invitée pour aujourd'hui est une dame super douée que j'admire de loin depuis assez longtemps. Elle est cinéaste et elle a déjà tourné trois films dont deux sont en français. Regardons un extrait d'un de ces films, celui qui est peut-être le plus célèbre. [On a montré une scène dans le film «*La Rue Cases-Nègres*» où M. Médouze raconte au petit José l'histoire de l'esclavage à la Martinique en utilisant les techniques de narration bien connues aux Antilles françaises, cric-crac, misticric-misticrac]. Je

vous parle, bien sûr, de Mme. Euzhan Palcy. Bonjour, Madame, et bienvenue à Renseignez-vous d'abord.

PALCY: —Bonsoir.

PM BROWN: —... Parlez-nous de votre enfance. Quelles expériences vous ont conduit dans la direction que vous avez prise?

PALCY: —C'est-à-dire que j'ai commencé à écrire de la musique et à composer des poèmes très jeune. J'avais dix ans. Je dessinais, je composais des chansons [et] j'écrivais des poèmes. Et j'ai eu la chance d'avoir un père qui était très féministe, disons, et qui a été mon premier lecteur. Chaque fois que je composais, je créais quelque chose, j'allais vers lui, et je lui dis, «Tiens, regarde, lis. C'est bien ou pas?» Et on avait une relation très proche, et il m'a beaucoup encouragée et c'est d'ailleurs à cet âge-là que j'ai décidé d'être cinéaste.

PM BROWN: —A l'âge de dix ans.

PALCY: —A l'âge de dix ans! Parce que j'adorais le cinéma! J'adorais énormément le cinéma et chaque fois que j'écrivais des choses, je me dis «Tiens! J'aimerais bien...»; Je voyais tout de suite le petit film que j'aurais pu faire avec ça. Et mes enseignants m'ont toujours dit, par la suite, mes professeurs me disaient qu'ils se souvenaient très bien de mes compositions françaises à l'école, ce qu'on appelle les rédactions.

PM BROWN: —Oui, justement.

PALCY: —Et, euh, que chaque fois qu'on a fait une composition, une rédaction à écrire qu'ils se souvenaient parfaitement de mes rédactions puisqu'à l'époque, on lisait aux autres élèves les meilleures rédactions; et on lisait toujours mes rédactions et c'étaient des vrais scénarios, quoi. C'étaient des films.

PM BROWN: —Ça c'est très intéressant. Qu'est-ce qui vous a fait penser que vous pourriez un jour devenir cinéaste? Vous n'aviez pas de modèle à suivre.

PALCY: —C'est vrai, c'est vrai, mais à la Martinique, c'est un lieu où on voit déjà pas mal de films. Eh, donc, j'allais souvent au cinéma et puis peut-être aussi que j'appartiens à une famille d'artistes. C'est déjà ça, je pense que c'est une sorte d'embryon de réponse. Dans ma famille, il y a des musiciens, des poètes, des peintres, et, je nais dans cette famille-là.

Je suis sensibilisée très jeune. Je suis tout de suite consciente d'un fait, parce que j'ai toujours adoré le cinéma, mais aussi parce que j'étais très en colère par la façon dont certains films, et surtout les films américains, présentaient les Noirs à l'écran. Ça c'est quelque chose qui me blessait beaucoup. J'aimais le cinéma et le cinéma me blessait parce que je me disais, «C'est pas possible!» Pourquoi chaque fois qu'il y ait un noir dans un film, il a toujours un rôle idiot ou dégradant. Eh, on n'a vraiment pas envie, nous Noirs, on n'a pas envie de s'identifier à lui parce que c'est un rôle négatif. Et je ne comprenais pas. Très jeune, je ne comprenais pas pourquoi. Et quatre ans après j'ai découvert le roman de Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, et je me suis dit, c'est un choc de ma vie. Mais c'est ça qu'il faut faire. Voilà le film que je ferai si jamais j'arrive à être cinéaste.

PM BROWN: — Quel film américain vous a le plus frappé dans ce sens négatif?

PALCY: — Je ne me souviens pas forcément, précisément des titres, mais il y en a un en tout cas qui est un chef-d'œuvre, que je ne renie pas, eh, je dis «C'est un chef d'œuvre, et c'est vrai». Mais je regrette beaucoup que ce chef-d'œuvre ait reproduit ce même stéréotype, ces mêmes stéréotypes. C'est *Autant En Emporte le Vent*, (*Gone With The Wind*). C'est vrai que c'est un chef d'œuvre, mais comme moi en tant que spectatrice noire, je suis assise dans un fauteuil, que je regarde ce film; tant qu'il y a des blancs à l'écran, ça se passe bien, etc., et quand on a les acteurs noirs, alors c'est une catastrophe. J'ai honte!! Je me dis, je me souviens deux ans de ça je revoyais ce film et il y avait beaucoup de spectateurs blancs autour de moi, et j'avais envie de... Si je pouvais m'enfoncer dans la terre et disparaître, je l'aurais fait parce que je me disais, «C'est pas possible qu'on fasse à des êtres humains de jouer comme ça». Et il y a aussi une chose qui m'a toujours frappé. J'ai passé cinq ans à Hollywood. Et j'ai donc connu pas mal de jeunes acteurs noirs, des filles et des garçons. Et moi, je leur disais, mais ils sont devenus mes amis. Je leur disais, «Il y a une chose que je ne comprends pas. Il va falloir que vous m'expliquiez. Comment ça se fait que vous êtes là avec moi dans le quotidien. Vous parlez, vous parlez normalement et dès qu'on voit un

Noir américain dans un film, il gesticule, il grimace comme un singe». Et il parle... mais je dis, «Pourquoi faites-vous ça?» Et ils m'ont expliqué que ce sont les metteurs-en-scène blancs américains qui leur demandent de faire ça. Même s'ils jouent normalement comme ils feraient dans le quotidien, comme n'importe quel blanc ferait dans le quotidien, il paraît que les metteurs-en-scène leur disent, «I want it more black, more black» Et je leur dis, «More black, what does that mean? Qu'est-ce que ça veut dire? Grimaçant? Rouler les yeux?» Donc ça c'est le cliché. C'est l'image qu'ils ont vendu des Noirs au public blanc. Donc, ils demandent à ces jeunes comédiens de se comporter comme ça. Voilà.

PM BROWN: —... L'été passé, j'ai interviewé M. Sembene Ousmane, et il a dit exactement la même chose. Et les films qui [lui déplaisaient] le plus étaient ceux de Shirley Temple parce qu'il y avait un Noir, un adulte noir, qui... enfin, une petite jeune fille le trainait un peu partout et il faisait des bêtises avec elle. C'était vraiment écœurant... Ça se voit que vous étiez vraiment douée pour la littérature et pour le cinéma, pourquoi vous avez opté pour le cinéma comme moyen d'expression?

PALCY: —Parce que l'image, j'aime ce qui bouge. C'est vrai que quand j'entre dans une salle de cinéma, je m'assieds... La salle, elle est sombre... l'écran s'illumine, c'est magique, c'est magique et je suis fascinée par ça et je me souviens [que] depuis toute petite, ce qui me fascinait beaucoup, bien sûr, il y a les histoires mais c'était surtout la technique, c'était surtout la direction d'acteurs. Ces choses-là m'ont toujours intéressée. J'ai choisi le cinéma, pourquoi? C'est vrai que j'ai fait de la chanson et j'ai même enregistré deux chansons pour enfants à Paris. Pas parce que je voulais être chanteuse, mais parce que c'était nécessaire pour les enfants des Antilles, mais j'ai fait un peu de peinture aussi... j'ai écrit, mais le cinéma, c'est ce que j'aime et je crois que je l'ai vraiment choisi aussi parce que c'est pour moi l'un des moyens le plus fort; ... c'est le moyen le plus extraordinaire. C'est celui qui a le plus d'impact dynamique et qui a le plus d'impact et tout de suite sur les gens. La force de l'image cinématographique, c'est quelque chose négativement ou positivement. Je dis, regardez, je veux dire que le cinéma véhicule des idéologies [bon] des images complètement négatives. Ça peut démolir, ça peut démolir

quelqu'un, ça peut démolir une communauté... ça peut... je veux dire que ça peut endoctriner des gens, ça peut les conditionner et... de là et si on utilise le cinéma de manière positive, c'est vrai que ça peut changer beaucoup de choses, ça peut aider les gens à grandir, ça peut ouvrir leur horizon et ça peut aider effectivement à évoluer autrement dans une autre voie et ça informe et c'est très tôt... j'ai pris conscience de cela et c'est pour ça que j'ai dit... il faut que ce soit le cinéma... je veux m'exprimer, je veux communiquer avec les gens, donc je choisis de le faire par le cinéma.

PM BROWN: —Je sais qu'il y a des spectatrices, et je dis «spectatrices» qui nous regardent maintenant et elles peuvent s'inspirer de vos expériences. A quel âge êtes-vous partie pour Hollywood et est-ce que votre formation en cinéma, c'est américain ou c'est français?

PALCY: —Alors, déjà j'ai quitté la Martinique quand j'ai passé mon baccalauréat. J'ai d'abord réalisé la première dramatique de l'outre-mer... quoi... des Antilles françaises pour la télévision, de manière autodidacte d'ailleurs, parce que j'avais fait venir des livres de France et j'avais appris comme ça. J'ai fait un film de 52 minutes et après je suis partie. Je suis allée faire mes études à Paris. J'ai effectivement fait mes études dans l'une des plus grandes écoles de cinéma qui s'appelle le Vaugirard, l'école des frères à Louis Lumière, ceux qui ont inventé le cinématographe et donc, après ça, j'ai réalisé mon premier film «Rue Cases-Nègres», donc ma culture cinématographique est totalement française... et après, à la sortie de «Rue Cases-Nègres», le film a très, très bien marché aux Etats-Unis et dans le monde entier d'ailleurs et j'ai eu un film qui a eu 14 prix internationaux et de nombreux de nombreux autres prix d'ailleurs. A Venise, il a eu le César du meilleur premier film qui correspond à l'Oscar américain. Hollywood m'a appelé et je suis donc venue parce que je n'arrivais pas à trouver financement nécessaire à la réalisation, à la production de mon second film «Une Saison Blanche et Sèche» (*A Dry White Season*). Personne ne voulait, à cette époque-là, montrer du doigt à l'Afrique du Sud ou être le premier de montrer du doigt, à dénoncer l'Afrique du Sud puisqu'ils faisaient du business avec l'Afrique du Sud, donc je veux dire que c'était très dur, très dur parce que je vais dire, et

je le pensais sincèrement, et surtout parce que quand il s'agit de, quand on tape sur les nègres, quand il s'agit de martyriser les nègres et quand les nègres sont opprimés, je veux dire que le monde s'en fout. Ça c'est... je sais que c'est choquant mais c'est vrai. C'est la vérité! Les gens s'en moquent éperdument, donc par contre... je dis que ce qui s'est passé très rapidement, c'est que j'ai accepté d'aller à Hollywood pour travailler avec eux et ils m'ont proposé des sujets que... qui ne m'intéressaient pas trop... par contre je leur ai donné ce sujet-là. Je dis voilà, voilà ce qui m'intéresse. Si vous voulez le développer ensemble, on peut le faire, donc c'est comme ça. Je vous passe les détails parce que les choses ne se sont pas passées aussi simplement, mais finalement le film a été réalisé, pas grâce à ceux qui m'avaient fait venir, mais à d'autres gens de Hollywood.

PM BROWN: —Les films que vous tournez, normalement, ils ont un fil thématique. Est-ce qu'on peut vous caractériser comme, par exemple une griotte du peuple noir?

PALCY: —Écoutez, écoutez, ça me touche, ça me touche beaucoup parce que j'ai énormément de respect pour les griots, et pour moi, je dis que c'est un grand honneur quand on dit ça. J'espère que je suis vraiment à la hauteur de cet honneur.

PM BROWN: —Même pas question.

PALCY: —Parce qu'un griot, c'est quand même, c'est la mémoire ancestrale. C'est une sorte de chantre. C'est quelqu'un qui est chargé de dire, cela aide en même temps, c'est tout ça quoi, si effectivement on m'érige au plan de griots, à ce stade, bon, je suis très touchée, très honorée!!!

PM BROWN: —Est-ce que j'ai raison de dire que tous vos films ont un fil thématique?!

PALCY: —Totalemment. La souffrance. Totalemment. C'est-à-dire que ce que je veux montrer dans les films, c'est pas seulement la source. C'est aider les gens, les Noirs de la diaspora à se connaître, à se mieux connaître. Restituer à l'homme noir sa dignité à l'écran. Ensuite montrer au non-noir, donc au reste du monde leur dire qui nous sommes, leur parler de nous et montrer que les images qu'on a véhiculées de nous pendant des années, elles étaient complètement fausses. Quand on a toujours

parlé pour nous à notre place et qu'aujourd'hui nous prétendons parler de nous, nous-mêmes. Voilà, portez un regard de l'intérieur sur nous-mêmes et montrer aux gens que nous, que nous avons une culture qui est très riche, une civilisation qui est très ancienne, peut-être la toute première d'ailleurs, et que, qu'on a effectivement fait beaucoup de torts à cette civilisation. On l'a détruite et on a beaucoup dit au noir du monde entier qu'ils étaient idiots, qu'ils étaient inintelligents, qu'ils étaient incapables et qu'ils n'avaient rien inventé, qu'ils étaient juste bon à des esclaves ou des boys ou des choses comme ça, et que ce n'est pas vrai et c'est complètement faux et que surtout et nous, nous noirs nous avons intériorisé cette histoire-là et nous-mêmes nous nous considérons comme ça. Nous avons cette attitude, oui, c'est vrai. On a dit ça, donc puisqu'on dit ça, c'est peut-être que c'est vrai. Et on vit comme ça. Nous ne sommes pas suffisamment conscients du pouvoir que nous avons, de la force que nous avons et que nous représentons... Césaire, Aimé Césaire, un grand poète antillais a dit qu'il n'est pas vrai que nous sommes venus au monde la tête vide et les mains vides et que nous n'avons rien à faire dans ce... dans le monde et il a raison.

PM BROWN: —Tout à fait raison. Nous avons beaucoup contribué comme vous venez de dire. Une mentalité telle que vous venez de [décrire], [c'est] une mentalité qui commence à engendrer d'autres attitudes. Les gens commencent à les intérioriser et ça finit par détruire la culture. Vous avez parlé de certains films qu'on vous a proposé. Normalement, c'est vous qui choisissez les films ou bien ce sont des auteurs, ou les autres qui vous cherchent avec des manuscrits?

PALCY: —Il y a les deux. C'est-à-dire que j'écris de toute façon mes propres histoires parce que vous savez, je ne suis pas venue les mains vides, la tête vide comme pour plagier Césaire (rires); donc je suis venue avec des choses, des choses à dire et j'ai mes propres histoires et je mets, j'accepte avec plaisir tous les scénarios qu'on m'envoie parce qu'il peut arriver que dans ces scénarios-là qu'il y ait une ou deux ou trois idées. Je ne peux pas penser à tout, moi!! Il y a des milliers d'histoires extraordinaires et il suffit qu'il y en ait une ou deux qui me plaisent pour que je

dise, «Oh là là mais c'est formidable, ça m'intéresse». Bien sûr que je dis oui, bien sûr. Je suis ouverte à toute proposition.

PM BROWN: —A toute proposition en dehors de la race noire? Ou bien, je pense toute de suite... j'ai pensé à cette question en venant au studio parce qu'aujourd'hui, il y a l'accord entre les Israéliens et les Palestiniens.

PALCY: —Ah, c'est important!!

PM BROWN: —Je me suis dit «Est-ce que ça vous intéresserait de tourner un film sur la situation au Moyen-Orient?».

PALCY: —Je vais vous dire sincèrement que souvent en France ou en Angleterre, on m'a beaucoup demandé, on m'a souvent demandé, mais «Est-ce que vous allez vous consacrer uniquement à des films sur la, sur les noirs, sur la race noire?» Allez-vous faire des films par exemple si on vous amène le scénario avec des blancs, allez-vous faire, et cetera. Je dis, j'ai répondu à cela que «Personnellement, je ne... je n'ai pas de racisme en moi». Mais si je dis que ma priorité est avant tout des films avec des Noirs, ce n'est pas parce que je veux marginaliser quoi que ce soit, ni que je suis raciste. C'est pas du tout ça!! Et si celui qui ne me comprendrait pas serait celui qui est raciste à ce moment-là. Je voudrais expliquer la chose suivante, je dis que... il y a déjà suffisamment de metteur-en-scène blancs sur la planète qui font déjà des films, beaucoup de films pour les Blancs et pour les Noirs?...

PM BROWN: —Il y en a très peu.

PALCY: —Justement, donc pour moi, je veux dire que nous sommes si peu nombreux comme cinéastes noirs pour que moi, j'aie fait des films avec des sujets blancs. Ça arrivera certainement parce que tout m'intéresse en tant que cinéaste et je ne mets pas de barrière. Je dis que tout m'intéresse!! Je dis que le bel exemple que je donnais. Je disais aussi que... à l'époque de cet holocauste des Juifs pendant la guerre, et cetera, si moi j'étais la cinéaste que je suis aujourd'hui à cette époque-là, si j'existais déjà, il est évident que j'aurais pris ma caméra et j'aurais certainement raconté cette histoire comme je l'ai fait pour l'Afrique du Sud parce que je suis un être humain... et que à partir du moment où la dignité humaine est bafouée ou l'être humain est torturé, offensé, avili,

je me sens concernée forcément... donc, je vais réagir, c'est le plus bel exemple que je puisse donner... mais je dis aujourd'hui [qu'] on n'est pas dans cette situation... présentement... la priorité est de réparer parce qu'il y a eu cet autre holocauste, parce qu'il n'y a pas eu que les Juifs, il y a eu aussi l'esclavage avec plus de 20 millions de Noirs déportés, assassinés, liquidés. L'Afrique vidée de ses forces vives, ça, on n'en parle pas beaucoup. On parle beaucoup de l'holocauste juif. Il faut en parler, c'est important, mais je dis qu'il y a cet autre holocauste, cet autre crime contre l'humanité qui aussi a existé et on a tendance de mettre de côté. Je dis «non».

PM BROWN: —De minimiser.

PALCY: —De minimiser, je dis que... il y a ça. En tant que cinéaste noire, je ne pense pas que les spectateurs noirs et les spectateurs blancs, ceux qui aiment mes films qu'ils apprécieraient que brusquement je laisse tomber tout cela pour passer de l'autre côté et raconter des histoires... bon, par contre, je suis tout à fait d'accord, ça m'intéresse aussi même dans mes histoires... avec... dans mes histoires... d'utiliser des acteurs blancs. Je dis que dans toutes les histoires, je veux dire qu'il y a certainement des rôles pour, pour des comédiens blancs, et cetera... Je n'ai aucun problème à travailler, non ce sera des histoires avec des comédiens, ça sera mixte... pourquoi pas, je ne vois pas pourquoi... et de toute façon ces comédiens blancs n'auront pas forcément des rôles... des rôles de salauds, de Blancs minables, dégradants, donc...

PM BROWN: —Pas de vengeance!!

PALCY: —Pas de vengeance!! Exactement! (rires) C'est tout. Bon...

PM BROWN: —Je crois que ça c'est bien ce que vous dites parce que dans un sens il faut contrebalancer parce qu'il y a très peu de cinéastes noirs, donc ceux qui sont vraiment sérieux, je crois que c'est leur responsabilité.

PALCY: —On a, je le dis tous les jours, on a une responsabilité... le cinéma fait donc, par, par, par je dis les metteurs-en-scène blancs qu'ils soient européen, américain ou autre nous ont fait... ce cinéma-là nous a fait beaucoup de mal, donc avant d'une image qui de nous, qui est monstrueuse, qui est inhumaine donc maintenant en tant que cinéaste noir, en tant que comédienne noire, en tant que, qu'écrivain noir, nous avons

tous une responsabilité... et c'est... je ne comprends pas d'ailleurs. J'ai passé cinq ans à Hollywood à observer un peu les gens, les Noirs à Hollywood qui ont de l'argent, qui ont un peu de pouvoir et qui pourraient aider les jeunes cinéastes américains parce que... ils s'en foutent des jeunes cinéastes de la Caraïbe, d'Afrique, n'en parlons pas!!... ça ils ont manqué éperdument!!... par contre, donc, je dis par contre ceux qui sont américains comme eux et qui sont ici et qui, qui je connais plein de jeunes femmes, plein de jeunes garçons qui, qui ont du talent et qui crèvent... qui se battent pour faire des films... ils n'ont pas l'argent. J'ai rencontré une jeune fille hier à Atlanta. Elle cherche de l'argent sous après sous pour faire son premier long-métrage et je lui dis «Ecoute, moi, je n'en ai pas. Je peux pas, je peux pas te donner de l'argent. Par contre, si jamais ton film se fait et c'est un bon film, je te promets d'être ta marraine. Je le prends et je vais le présenter aux gens du Festival de Cannes. Ça, je peux le faire. Voilà. Je peux t'aider comme ça. Par contre c'est vrai que ça me fait mal au cœur de voir tout cet argent qui circule dans la communauté noire, et ces gens n'aiment pas... leurs comédiens, ils aident pas leurs cinéastes, ils aident pas leurs artistes. Pourquoi?! Ça, je trouve ça absolument choquant absolument choquant!! On a l'impression que eux ils sortent du ghetto, ils arrivent, ils travaillent dur. Je ne dis pas que ça leur tombe du ciel. Ils ont travaillé dur, ils sont arrivés. On a vraiment l'impression qu'ils veulent surtout pas se retourner pour voir les autres qui sont derrière en train de crever la dalle comme on dit parce que de se battre, et même quand on essaie de les approcher pour leur dire, «Voilà, est-ce que vous pouvez donner même, même 100\$ pour contribuer et cetera» On les dérange. Vraiment on a l'impression par contre si c'est un jeune réalisateur blanc ou quelqu'un de Hollywood qui va aller voir pour leur dire, «Oui, voilà, bon, on a tel projet». On voudrait faire ça, il se sent tout de suite très important et ils vont donner de l'argent; ils seront très généreux et ça c'est quelque chose qui m'a beaucoup, beaucoup choqué pendant les 5 années que j'ai passées à Hollywood.

PM BROWN: —Donc, dans un sens vous avez déjà répondu à prochaine question. Et c'est une question un peu sensible. Vous n'êtes vraiment pas obligé d'y répondre. Faites, comme vous voulez. Mais c'était

j'allais vous demander ce que vous pensiez des cinéastes noirs américains? Parce qu'il y a des gens comme vous venez de dire qui... avant c'étaient les Blancs qui faisaient l'image du noir sur l'écran. Maintenant, nous avons les mêmes Noirs qui parfois font exactement la même chose. Et que pensez-vous de cela? Est-ce que, enfin, est-ce que vous les dénoncez? Ou vous ne dites absolument rien? Ou...

PALCY: —Non, ce que moi je dis. C'est que je dirais. Je dirais que bon, chacun est libre de faire ce qu'il veut. Tout ce que je dis c'est que chaque réalisateur noir, chaque créateur noir, devraient être conscient qu'il a une responsabilité, et que tout ce qu'il fait aujourd'hui, ça restera gravé pour la vie. On en parlera à nos enfants, nos arrière-petits-enfants. Et ce sera l'image qu'ils vont [laisser]. Parce que souvent, on fait des choses comme ça, de manière spontanée, et on oublie qu'on va mourir un jour, qu'on va disparaître, et que ces choses-là vont rester et que ce sont des choses-là qui vont parler pour nous, qui vont nous représenter, donc c'est la responsabilité de chacun. Et je dis que c'est pour ça qu'il faut qu'il y ait de plus en plus de cinéastes noirs qui arrivent sur le marché... pour, pour pas qu'il y ait une petite poignée de cinéastes noirs et que les gens disent, «Tiens, le cinéma noir américain, c'est ça». Non!! Je dis qu'il faut que les autres arrivent et que je veux dire que quand on est dans la nature, il y a des fleurs de toutes les couleurs, il y a toutes sortes de variétés de fruits, donc je veux dire que s'ils veulent faire du cinéma comme ça, ça, c'est leur problème!! Mais je dis aussi qu'il y a heureusement qu'il y a à côté d'autres qui font un cinéma [incompréhensible], un cinéma extraordinaire. Moi je trouve qu'il faut de tout pour faire un monde. Donc à la limite, je n'irai même pas jusqu'à critiquer cela. Je dis OK, Bon Ben. Ils veulent faire comme ça? Mais pourquoi pas? Ça, c'est leur problème, c'est la responsabilité. Par contre, je connais des gens, d'autres cinéastes aussi. Je connais. Il y a un jeune, un jeune cinéaste que j'adore qui s'appelle Charles Burnett. Il a fait «To Sleep with Anger». Tous les cousins gars avec Denny Glover. Charlie Burnett, je crois. Et il a fait d'autres films que j'ai vus, mais les titres que je ne veux pas aller dire, je vais les écorcher. Donc voilà par exemple cinéma que j'adore, quoi! Et aussi Julie Dash, j'aime beaucoup son travail... il y en a d'autres,

il y en a plein d'autres qu'on ne connaît pas parce qu'ils sont indépendants, ils travaillent comme ça, comme ils peuvent et non pas la chance de pouvoir accéder aux écrans, au cinéma, quoi!!

PM BROWN: —Dans les deux minutes qui restent, est-ce que vous voulez nous parler de vos projets d'avenir parce que tout le monde n'était pas là à la réception d'hier.

PALCY: —En fait, je suis en train de terminer... je suis en train de terminer une série de 3 films sur cet immense poète, dramaturge, historien et philosophe noir, Aimé Césaire, qui est pour, qui est comme l'on dit beaucoup de noirs de la diaspora, on dit que Aimé Césaire était la seule, la dernière grande voix noire de ce siècle, et je crois que c'est vrai. Et dont on a plus que jamais besoin à la veille du 21^e siècle. Donc je suis en train de faire une série de 3 films sur lui. Il vient d'avoir 80 ans, donc, il a traversé le siècle. C'est pour ça qu'il y en a 3, il y a 3 films parce qu'il y a beaucoup de choses. Il s'est passé beaucoup de choses... et après ça, je retournerai à la fiction avec en fait... enfin fiction, fiction... parce que c'est vraiment pas de la fiction au long métrage, je veux dire avec un film sur Bessie Coleman qui fût la première africaine-américaine aviatrice. Elle est née à Atlanta dans les années 20. Elle voulait, elle voulait être pilote. Étrange non?!! En pleine période de ségrégation, et cetera... d'une famille de pauvres, elle décide d'être pilote, et à cause de la ségrégation, elle ne pouvait pas accéder aux écoles de pilotage, elle a dû laisser tomber l'Amérique, partir pour la France. Et elle, elle a suivi ses cours de pilotage dans l'école centrale internationale aéronautique qui se trouvait en France. Elle est devenue pilote, elle est revenue aux États-Unis, et elle est devenue célèbre en faisant les... ce qu'on appelait les «air shows».

PM BROWN: —Je m'excuse, mais je dois vous interrompre parce que comme vous savez très bien, à la télévision, on a seulement 30 minutes.

PALCY: —Ça, c'est vrai.

PM BROWN: —Je vous remercie bien... d'avoir consenti à cette interview. Maintenant, je sais, je suis sûr qu'Atlanta vous connaît mieux.

EUZHAN PALCY EN EL PLATÓ DE *INFÓRMESE PRIMERO*

TRADUCCIÓN DE ERICA NAGACEVSHI JOSAN

Euzhan Palcy se convirtió en la primera directora y pionera del cine antillano a la edad de 25 años. Fue galardonada con el premio César a la mejor ópera prima en 1984 por *La Rue Cases-Nègres*, una adaptación de la novela autobiográfica del escritor Joseph Zobel. Muchas personas han homenajeado sus logros, como Jean-Pascal Zadi, ganador del César al Mejor Actor Revelación en 2021 por la película *Tout simplement noir*. Ha dirigido otras películas: *Une Saison Blanche et Sèche*, *Siméon* y una trilogía documental sobre Aimé Césaire con actores famosos como Marlon Brando y Donald Sutherland. En 2022, recibió un Oscar honorífico en Hollywood como reconocimiento mundial por su filmografía comprometida.

Durante su visita a Atlanta, aproveché la oportunidad para entrevistarla, pues jamás había conocido a una persona tan humilde y con tanto talento. Como profesor de francés, utilizo la película *La Rue Cases-Nègres* como herramienta didáctica en mis clases. Abarca la totalidad de la cultura antillana y se presta a discusiones profundas. Por ello, la invité al plató de mi programa, titulado *Infórmese primero*, en la Universidad Clark Atlanta y aceptó.

El lunes 13 de septiembre de 1993, el mismo día en que Yitzhak Rabin, primer ministro de Israel, y Yasser Arafat, líder de la Organización para la Liberación de Palestina, firmaban un acuerdo en la Casa Blanca ante el presidente estadounidense Bill Clinton, tuve el placer de entrevistar a una cineasta de renombre mundial, la Sra. Euzhan Palcy, en el plató del programa que me animé a titular *Infórmese primero*. Ella había venido a Atlanta para presentar su nueva película, *Siméon*, finalizada en 1992. No podía dejar pasar la oportunidad de invitarla al plató. Aceptó y comparto una transcripción de nuestra conversación de aquel día.

Abordamos varios temas, comenzando por su infancia, la relación con sus padres, su formación cinematográfica y finalmente sus impresiones sobre los negros en Hollywood. Fue muy franca respecto a su rechazo de la representación peyorativa del Negro en la pantalla y compartió su ambición de transformar esa imagen en algo positivo y bello para la comunidad negra. Su reacción cuando la llamé «el griot del pueblo negro» es reveladora.

PM BROWN: —Buenos días y bienvenidos a esta nueva edición de *Infórmese primero*. Si me ven sonriendo es porque mi invitada de hoy es una mujer que tiene muchísimo talento, a quien admiro desde hace bastante tiempo. Es cineasta y ya ha dirigido tres películas, dos de ellas en francés. Vamos a ver un fragmento de una de esas películas, tal vez la más famosa. [Pusimos una escena de la película *La Rue Cases-Nègres*, en la que el Sr. Médouze cuenta al pequeño José la historia de la esclavitud en Martinica utilizando técnicas narrativas tradicionales de las Antillas francesas: cric-crac, misticric-misticrac]. Les hablo, por supuesto, de la señora Euzhan Palcy. Buenos días, señora, y bienvenida a *Infórmese primero*.

PALCY: —Buenas noches.

PM BROWN: —Háblenos de su infancia. ¿Qué experiencias la llevaron por el camino que ha seguido?

PALCY: —Bueno, comencé a escribir música y a componer poemas siendo muy joven. Tenía diez años. Dibujaba, componía canciones [y] escribía poemas. Tuve la suerte de tener un padre que era muy feminista, digamos, y que fue mi primer lector. Cada vez que componía o creaba algo, me acercaba y le decía: «Toma, mira, lee. ¿Está bien o no?». Teníamos una relación muy cercana y él me animó muchísimo; de hecho, fue en esa época cuando decidí ser cineasta.

PM BROWN: —A los diez años.

PALCY: —¡A los diez años! ¡Porque me encantaba el cine! Lo amaba profundamente, y cada vez que escribía algo, me decía: «¡Vaya! Me gustaría...», inmediatamente imaginaba una peliculilla que podría haber hecho con eso. Mis profesores me decían después que recordaban perfectamente mis composiciones escolares, lo que llamamos redacciones.

PM BROWN: —Exactamente.

PALCY: —Y que, cada vez que se hacía una composición, recordaban las mías, porque entonces se leían a toda la clase las mejores redacciones, y siempre leían las mías. Eran verdaderos guiones. Eran películas.

PM BROWN: Eso es muy interesante. ¿Qué le hizo pensar que algún día podría llegar a ser cineasta? No tenía modelos que imitar.

PALCY: —Es cierto, pero en Martinica ya es habitual ver bastantes películas. Iba a menudo al cine y, también, quizá, pertenezco a una familia de artistas. Eso ya es una pista: en mi familia hay músicos, poetas, pintores y yo nací en ese entorno. Soy sensible a todo ello desde muy joven. Fui pronto consciente de una realidad: siempre me gustó el cine, pero también me irritaba la forma en que algunas películas, especialmente las estadounidenses, representaban a los negros en la pantalla. Eso me hería profundamente. Amaba el cine y al mismo tiempo me hacía daño, porque me decía: «¡No es posible!». ¿Por qué cada vez que aparece un negro en una película tiene un papel estúpido o degradante? Los negros no queremos identificarnos con eso porque es una imagen negativa. No entendía por qué. Era muy joven, no lo comprendía. Cuatro años más tarde descubrí la novela de Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, y me dije, es una conmoción en mi vida. Me dije: eso es lo que hay que hacer. Ésa es la película que haré si algún día llego a ser cineasta.

PM BROWN: —¿Qué película estadounidense fue la que más le impactó negativamente?

PALCY: —No recuerdo necesariamente los títulos con precisión, pero hay una en particular que es una obra maestra y no lo niego; digo «es una obra maestra, y es cierto». Pero lamento profundamente que esa obra maestra haya reproducido el mismo estereotipo, los mismos clichés. Es *Lo que el viento se llevó* (*Gone With The Wind*). Es cierto que es una obra maestra, pero, como espectadora negra, estoy sentada en la sala viendo esa película: mientras hay personajes blancos en pantalla, todo va bien, etc., pero cuando aparecen los actores negros, entonces es una catástrofe. ¡Siento vergüenza! Recuerdo que hace dos años volví a ver la película, había muchos espectadores blancos a mi alrededor, y deseaba... Si hubiera podido desaparecer, lo habría hecho, porque me decía: «No es

posible que se haga a esos seres humanos actuar así». Y hay otra cosa que siempre me ha llamado la atención. Pasé cinco años en Hollywood. Conocí a bastantes actores jóvenes negros, tanto mujeres como hombres. Y les decía, porque se convirtieron en mis amigos: «Hay algo que no entiendo. Tendrán que explicármelo. ¿Cómo puede ser que en la vida cotidiana ustedes hablen normalmente, como cualquier otra persona, y en cuanto aparece un negro estadounidense en una película, gesticula, hace muecas como un simio?». Y habla de una forma... Y yo digo: «¿Por qué hacen eso?». Y me explicaron que son los directores de cine blancos estadounidenses quienes les piden que lo hagan. Aunque actúen normalmente, como lo haría cualquier blanco en la vida diaria, parece que los directores les dicen: «I want it more black, more black». Y yo les digo: «More Black, ¿qué significa eso? ¿Hacer muecas? ¿Poner los ojos en blanco?». Ese es el cliché. Es la imagen que han vendido de los negros al público blanco. Entonces, les piden a esos jóvenes actores que se comporten así. Eso es.

PM BROWN: —... El verano pasado, entrevisté al Sr. Ousmane Sembène, y dijo exactamente lo mismo. Y las películas que menos le gustaban eran las de Shirley Temple, porque siempre había un adulto negro al que... una niñita blanca arrastraba por todos lados, y él hacía tonterías con ella. Era realmente repugnante... Se nota que usted tenía un gran talento para la literatura y para el cine. ¿Por qué eligió el cine como medio de expresión?

PALCY: —Porque me gusta la imagen, me gusta lo que se mueve. Es cierto que cuando entro en una sala de cine, me siento... La sala está oscura..., la pantalla se ilumina..., es mágico, mágico, y estoy fascinada por eso y recuerdo [que] desde niña, lo que más me fascinaba, además de las historias, era sobre todo la técnica, especialmente la dirección de actores. Esas cosas siempre me interesaron. ¿Por qué elegí el cine? Es cierto que hice música, incluso grabé dos canciones infantiles en París. No porque quisiera ser cantante, sino porque era necesario para los niños de las Antillas. También hice algo de pintura..., escribí..., pero el cine es lo que amo y creo que lo elegí de verdad también porque para

mí es uno de los medios más poderosos; es el medio más extraordinario. Es el que tiene el mayor impacto, dinámico, inmediato, sobre las personas. La fuerza de la imagen cinematográfica es algo que puede ser destructivo o constructivo. Quiero decir: el cine transmite ideologías, [bueno], imágenes totalmente negativas. Eso puede destruir, puede destruir a una persona, puede destruir a una comunidad..., puede adoctrinar, puede condicionar y, por eso, si se utiliza el cine de forma positiva, es verdad que puede cambiar muchas cosas, puede ayudar a la gente a crecer, puede abrir horizontes, puede ayudarnos a evolucionar de otra manera y también forma y... comprendí eso muy pronto y por eso dije: tiene que ser el cine..., quiero expresarme, quiero comunicarme con la gente, así que elegí hacerlo mediante el cine.

PM BROWN: —Sé que hay espectadoras, y digo «espectadoras», que nos están viendo ahora, y pueden inspirarse con su experiencia. ¿A qué edad se fue usted a Hollywood? ¿Y su formación cinematográfica es estadounidense o francesa?

PALCY: —Bueno, dejé la Martinica tras el bachillerato. Primero hice el primer curso dramático de ultramar, es decir, de las Antillas francesas para la televisión, de forma autodidacta, de hecho, porque pedí los libros a Francia y aprendí así. Hice una película de 52 minutos y luego me fui. Me fui a estudiar a París. Efectivamente, estudié en una de las escuelas de cine más prestigiosas que se llama Vaugirard, la escuela de los hermanos Lumière, los inventores del cinematógrafo, y, después de eso, realicé mi primer largometraje, *La Rue Cases-Nègres*, así que mi formación cinematográfica es totalmente francesa... Y después del estreno de *La Rue Cases-Nègres*, la película tuvo muchísimo éxito en Estados Unidos y en el mundo entero y ganó 14 premios internacionales y muchos otros más. En Venecia ganó el César a la mejor ópera prima, lo que equivale al Oscar estadounidense. Entonces Hollywood me llamó y fui porque no conseguía financiación para producir mi segunda película *Una estación blanca y seca* (*A Dry White Season*). Nadie quería en ese momento señalar con el dedo a Sudáfrica ni ser el primero en denunciarla, porque hacían negocios con Sudáfrica, con esto quiero decir que fue muy difícil, muy

difícil, porque realmente lo pensaba y lo sigo pensando: cuando se trata de golpear a los negros, de martirizar a los negros, de oprimir a los negros, el mundo no reacciona. Lo sé, es chocante, pero es la verdad. ¡Es la pura verdad! A la gente no le importa. Sin embargo... lo que ocurrió fue que acepté ir a Hollywood para trabajar con ellos y me propusieron varios temas que no me interesaban demasiado... pero les propuse ese asunto. Les dije, esto es lo que me interesa. Si quieren desarrollarlo conmigo, lo hacemos juntos. Así fue. No les cuento todos los detalles, porque las cosas no fueron tan simples, pero finalmente la película se hizo, no gracias a los que me llevaron, sino gracias a otras personas en Hollywood.

PM BROWN: —Las películas que usted dirige, normalmente, tienen un hilo conductor. ¿Se la podría caracterizar, por ejemplo, como una griot del pueblo negro?

PALCY: —Escuche... Eso me emociona, me emociona mucho, porque tengo un enorme respeto por los griots. Para mí, que me llame así es un gran honor. Espero estar realmente a la altura de ese honor.

PM BROWN: —No lo dude.

PALCY: —Porque un griot es la memoria ancestral. Es una especie de cantor, de cronista. Es alguien encargado de transmitir, de conservar. Es todo eso. Así que, si de verdad se me eleva a ese nivel, bueno... Me siento muy conmovida, muy honrada.

PM BROWN: —¿Tengo razón al decir que todas sus películas tienen un hilo conductor?

PALCY: —Totalmente. El sufrimiento. Totalmente. Es decir, lo que quiero mostrar en mis películas no es solo el origen. Ayudar a la gente, a los negros de la diáspora, a conocerse mejor, a reencontrarse. Restituir al hombre negro su dignidad en la pantalla. Luego mostrarle al que no lo es, al resto del mundo, quiénes somos, hablar de nosotros mismos y mostrar que las imágenes que se han difundido sobre nosotros durante años eran completamente falsas. Siempre se ha hablado en nuestro lugar y hoy queremos hablar por nosotros mismos. Mostrar desde dentro quiénes somos. Mostrar que poseemos una cultura muy rica, una civilización muy antigua, quizá, la primera, de hecho, y que se ha hecho

mucho daño a esa civilización. Se la ha destruido y se ha repetido a los negros del mundo entero que eran tontos, que eran poco inteligentes, incapaces, que no habían inventado nada, que solo servían como esclavos o sirvientes, y eso no es cierto, es completamente falso, y lo peor es que nosotros, los negros, hemos interiorizado esa historia y nosotros mismos nos consideramos así. Tenemos esa actitud, sí, es verdad. Si lo dicen, tal vez sea cierto. Y vivimos de esa manera. No somos lo suficientemente conscientes del poder que tenemos, de la fuerza que tenemos y representamos... Césaire, Aimé Césaire, un gran poeta antillano, dijo que no es verdad que lleguemos al mundo con la cabeza y las manos vacías, y que no tengamos nada que aportar a este mundo y tiene razón.

PM BROWN: —Absolutamente de acuerdo. Hemos contribuido mucho, como usted acaba de decir. Una mentalidad como la que acaba de [describir], [es] una mentalidad que empieza a engendrar otras actitudes. La gente empieza a interiorizarlas y eso acaba destruyendo la cultura. Ha hablado de algunas de las películas que le han ofrecido. ¿Suele ser usted quien elige las películas, o son los guionistas u otras personas quienes acuden a usted con manuscritos?

PALCY: —Hay de las dos cosas. Es decir, escribo mis propias historias de todos modos porque, ya sabe, no vine con las manos vacías, con la cabeza vacía, plagiando a Césaire (risas); así que vine con cosas, cosas que decir y tengo mis propias historias y acepto con gusto todos los guiones que me envían, porque puede ocurrir que en esos guiones haya una, dos o tres ideas. No puedo pensar en todo. Hay miles de historias extraordinarias ahí fuera y basta con que una o dos me atraigan para que diga: «Vaya, es fantástico, me interesa». Por supuesto que digo que sí. Estoy abierta a cualquier propuesta.

PM BROWN: —¿A cualquier propuesta fuera de la raza negra? Se me ocurrió esta pregunta de camino al estudio porque hoy se celebra el acuerdo entre israelíes y palestinos.

PALCY: —¡Ah, eso es importante!

PM BROWN: —Me preguntaba: «¿Le interesaría hacer una película sobre la situación en Medio Oriente?».

PALCY: —Si le soy sincera, a menudo, en Francia o en Inglaterra me han preguntado: «¿Va usted a dedicarse únicamente a películas sobre negros, sobre la raza negra?», «¿Va a hacer películas, por ejemplo, si le proponen un guion con personajes blancos?». Y siempre he respondido: «Personalmente, no tengo ningún racismo dentro de mí». Pero si digo que mi prioridad son las películas con negros, no es porque quiera marginar nada ni porque sea racista. ¡Para nada! Y, quien no lo entienda, tiene prejuicios raciales. Quiero explicar lo siguiente: ya hay suficientes directores blancos en el mundo que hacen muchas películas para blancos, ¿y para los negros?

PM BROWN: —Muy pocos.

PALCY: —Justamente. Entonces, siendo tan pocos los cineastas negros, ¿por qué voy a hacer yo películas con temas relacionados con blancos? Seguro que algún día lo haré, porque todo me interesa como cineasta, no me pongo barreras. ¡Todo me interesa! El ejemplo más claro que puedo dar es este: durante el Holocausto judío, si yo hubiera sido la cineasta que soy hoy, si ya hubiera existido, habría tomado mi cámara y contado esa historia como hice con Sudáfrica porque soy un ser humano... y en cuanto la dignidad humana es pisoteada, cuando el ser humano es torturado, humillado, me siento directamente implicada... entonces reacciono. Es el mejor ejemplo que puedo dar... Pero hoy no estamos en esa situación... Hoy, la prioridad es reparar porque, no solo hubo un Holocausto judío: también hubo esclavitud, con más de 20 millones de negros deportados, asesinados, aniquilados. África fue vaciada de sus fuerzas vivas. De eso se habla poco. Se habla mucho del Holocausto judío, hay que hacerlo, es importante, pero digo que también existió ese otro Holocausto, ese otro crimen contra la humanidad y tendemos a dejarlo de lado. Yo digo: «no».

PM BROWN: —A minimizarlo.

PALCY: —A minimizarlo, yo diría que es eso. Como cineasta negra, no creo que los espectadores negros y blancos, los que aprecian mis películas, se alegraran si de pronto dejara todo esto de lado para pasar al otro extremo y contar otras historias. Pero estoy completamente abierta,

incluso en mis propias historias, a utilizar actores blancos. En todas las historias, quiero decir, hay seguramente papeles para actores blancos, etc. No tengo ningún problema en trabajar con ellos, serán historias mixtas, ¿por qué no? No veo por qué no... Y, en todo caso, esos actores blancos no tendrán necesariamente roles de villanos, de blancos despreciables o degradantes.

PM BROWN: —¡Nada de venganza!

PALCY: —¡Nada de venganza! Exactamente. (Risas). Ya está. Bueno...

PM BROWN: —Creo que lo que dice es muy acertado, porque de algún modo hay que contrapesar, dado que hay muy pocos cineastas negros, así que los que son verdaderamente serios, creo que tienen una responsabilidad.

PALCY: —Así es, lo digo todos los días: tenemos una responsabilidad... El cine hecho por directores blancos, sean europeos, estadounidenses u otros, nos ha hecho mucho daño. Ese cine ha producido una imagen de nosotros que es monstruosa, inhumana, así que, ahora, como cineasta negra, como actriz negra, como escritora negra, todos tenemos una responsabilidad. Yo no lo concibo de otro modo. Pasé cinco años en Hollywood observando a la gente, a los negros que tienen dinero, que tienen cierto poder, y que podrían ayudar a los jóvenes cineastas estadounidenses. Porque... les da igual lo que hagan los jóvenes cineastas del Caribe, de África, ¡para qué darle vueltas! Pero a los que están aquí, que son estadounidenses como ellos, conozco a muchos de ellos: tantas jóvenes, tantos jóvenes con talento que están luchando por hacer cine, pero no tienen dinero. Ayer conocí a una joven en Atlanta. Está buscando dinero centavo a centavo para hacer su primer largometraje y le dije: «Mira, no tengo dinero. No puedo darte dinero. Pero si haces la película y es buena, te prometo que seré tu madrina. La cogeré y la presentaré a la gente del Festival de Cannes. Eso sí puedo hacerlo. Así puedo ayudarte». Pero me duele ver todo el dinero que circula dentro de la comunidad negra, pero esa gente no ayuda a sus actores, no ayuda a sus cineastas, no ayuda a sus artistas. ¿¡Por qué!? Me parece absolutamente escandaloso, ¡escandaloso! Da la impresión de que salieron del

gueto, trabajaron duro, no digo que les cayera del cielo, trabajaron duro, llegaron, y ahora parece que no quieren volver la vista para mirar a los que vienen atrás, que están muertos de hambre, como se dice, porque están luchando. Y cuando alguien intenta acercarse y les dice: «Mire, ¿podría contribuir, aunque sea con 100 dólares?»», les molesta. Realmente parece que, en cambio, si es un director blanco joven o alguien de Hollywood quien se acerca a ellos y les dice: «Bueno, sí, tenemos tal o cual proyecto. Nos gustaría hacerlo», se sienten inmediatamente muy importantes y les dan el dinero; son muy generosos y eso es algo que me chocó mucho durante los 5 años que pasé en Hollywood.

PM BROWN: —Entonces, en cierto modo, ya ha respondido a mi próxima pregunta. Es un tema algo delicado. No está obligada a responder si no lo desea. Pero quería preguntarle: ¿qué piensa de los cineastas negros estadounidenses? Porque, como usted misma ha dicho, antes eran los blancos quienes construían la imagen del negro en la pantalla. Ahora, a veces, son los propios negros quienes hacen exactamente lo mismo. ¿Qué piensa usted de eso? ¿Los denuncia? ¿O simplemente no dice nada?

PALCY: —No, lo que yo digo es: diría que, bueno, cada cual es libre de hacer lo que quiera. Lo único que digo es que cada director negro, cada creador negro debe ser consciente de que tiene una responsabilidad y de que todo lo que haga hoy quedará grabado para siempre. Se hablará de ello con nuestros hijos, con nuestros bisnietos. Esa será la imagen que van a dejar. Porque, a veces, hacemos cosas de manera espontánea y olvidamos que un día vamos a morir, que desapareceremos, y que esas obras van a perdurar y hablarán por nosotros, nos representarán, de modo que es responsabilidad de cada uno. Por eso digo que es necesario que haya cada vez más cineastas negros que lleguen al mercado... para que no haya solo un pequeño puñado de cineastas negros y la gente diga: «Ah, el cine negro estadounidense es esto». ¡No! Digo que los otros tienen que llegar. Es como en la naturaleza: hay flores de todos los colores, frutas de todas clases. Así que, si algunos quieren hacer un tipo de cine así, ¡es cosa suya! Pero también sé que hay otros cineastas que hacen

un cine profundo, un cine extraordinario. Para mí, tiene que haber de todo en el mundo. Así que ni siquiera los criticaría. Digo: «OK, bueno, si quieren hacerlo así, que lo hagan. Es su problema, su responsabilidad». Pero también conozco a otros cineastas. Por ejemplo, hay uno joven al que adoro, se llama Charles Burnett. Hizo *To Sleep with Anger*, con Danny Glover. Charles Burnett, creo. Hizo otras películas también que he visto, aunque no me atrevo a mencionar los títulos porque seguro los pronunciaría mal. Ese es el tipo de cine que me encanta. También me gusta mucho el trabajo de Julie Dash... y hay muchos más, muchos otros a quienes no conocemos porque son independientes, trabajan como pueden, sin tener acceso a las grandes pantallas, al circuito comercial.

PM BROWN: —En los dos minutos que nos quedan, ¿quiere hablar-nos de sus proyectos futuros? Porque no todos pudieron asistir a la recepción de ayer.

PALCY: —En realidad, estoy terminando una serie de tres películas sobre ese gran poeta, dramaturgo, historiador y filósofo negro: Aimé Césaire. Muchos negros de la diáspora consideran a Aimé Césaire como la última gran voz negra de este siglo y creo que es cierto. Es una voz que necesitamos más que nunca en vísperas del siglo XXI. Estoy haciendo esta serie de tres películas sobre él porque acaba de cumplir 80 años. Ha vivido todo el siglo. Por eso son tres películas: porque han pasado muchas cosas. Y después volveré a la ficción, aunque... ficción, ficción..., en realidad no es ficción del todo. Será un largometraje sobre Bessie Coleman, la primera aviadora afroamericana. Nació en Atlanta en los años 20. Quería ser piloto. ¡Imagínese! En plena época segregacionista, viniendo de una familia pobre, decidió ser piloto. Pero debido a la segregación, no pudo acceder a escuelas de aviación en Estados Unidos. Así que tuvo que dejar América e irse a Francia, donde se formó en la Escuela Central Internacional de Aeronáutica. Se convirtió en piloto, regresó a Estados Unidos y se hizo famosa haciendo lo que llaman «air shows»

PM BROWN: —Lo siento, tengo que interrumpirla porque, como usted sabe perfectamente, en televisión solo tenemos 30 minutos.

PALCY: —Eso es cierto.

PM BROWN: —Le agradezco mucho haber aceptado esta entrevista. Ahora estoy seguro de que Atlanta la conoce mejor.

COMENTARIO BIBLIOGRÁFICO

ENRIQUE MATÉS VILLALBA

ROMPER, UNIR, SOLDAR:
Hermenéutica sobre la irracionalidad del lenguaje en
EME. Diario de un transformista de Juan Ceyles

ENRIQUE MATÉS VILLALBA
Universidad de Málaga

Recepción: 30 de junio de 2025 / Aceptación: 24 de julio de 2025

Resumen: Este artículo es un intento de acercamiento a uno de los libros más desconocidos de Juan Ceyles, texto en cuya construcción el autor libera al lenguaje de toda norma que intente pautar la escritura. La ruptura con el género, la gramática y el significado le confieren la rareza que le ha hecho merecedor de su etiquetado como ilegible, un particularísimo discurso singularizado por la heterogeneidad de sus componentes: referencias autobiográficas, indagación metapoética, lirismo, hibridación de géneros y la praxis de un lenguaje autorreferencial que lleva a cabo un proceso de resemantización textual derivado de la creación de un código lingüístico hipertrofiado a partir de la creación neológica, los elementos ergódicos, la agramaticalidad sintáctica y la deconstrucción léxica; en definitiva un «laberinto» gramatical que cercena toda lógica discursiva amparada en la realidad con el propósito de quebrarla. Un discurso que se enfrenta desde su irracionalismo a la inanidad de un tiempo marcado por la frivolidad y un cada vez más acentuado dominio de los relatos que pretenden influir en nuestra percepción de las injusticias, imponer modelos de conducta, y crear patrones algorítmicos que permita a las instancias de poder orientar nuestro comportamiento a la vez que ir vaciando de contenidos humanizadores nuestra existencia.

Palabras clave: Juan Ceyles, metapoética, hibridación de géneros, fragmentarismo, deconstrucción, discontinuidad, postmodernidad.

Abstract: This article is an attempt to approach one of the most overlooked works by Juan Ceyles, a text in which the author liberates language from any normative constraints

[373]

AnMal, XLVI, 2025, pp. 373-398.

that might seek to regulate writing. The rupture with genre, grammar, and meaning lends the work a strangeness that has earned it the label of unreadable, a highly singular discourse marked by the heterogeneity of its components: autobiographical references, metapoetic inquiry, lyricism, genre hybridization, and the practice of a self-referential language that enacts a process of textual resemantization. This process stems from the creation of a hypertrophied linguistic code based on neologism, ergodic elements, syntactic agrammaticality, and lexical deconstruction. In short, a grammatical «labyrinth» that severs any discursive logic grounded in reality with the aim of dismantling it. This discourse, rooted in irrationalism, confronts the vacuity of a time defined by frivolity and the growing dominance of narratives that seek to influence our perception of injustice, impose behavioral models, and generate algorithmic patterns that allow power structures to shape our actions while progressively stripping our existence of humanizing content.

Keywords: Juan Ceyles, metapoetics, genre hybridization, fragmentarism, deconstruction, discontinuity, postmodernity.

A mi hija Vera

cuando escucho a alguien leer o interpretar un poema, si intento prestar atención, me pierdo entre las palabras, que se comportan como una floresta inquieta que me deja intranquilo porque a ninguna puedo atender. Y percibo como si ni ellas mismas fueran capaces de saber qué quieren, qué significan realmente. Como si estuvieran allí porque el poeta las ha convocado sin tener tampoco claro para qué, qué les pidiera. Y en tal desasosiego sufro. Sólo percibo ese flujo constante que tensa su corazón y embrida la carroza de los sintagmas...

(Juan Ceyles, 2021: 125)

1. La génesis y el género

La primera obra en prosa de Juan Ceyles (Málaga, 1949) apareció con el título de *EME. Diario de un transformista*, publicada por la editorial El Toro Celeste, Málaga, 2015. Con anterioridad a estas fechas Ceyles había centrado su quehacer literario en la poesía y publicado un primer poemario —*Cartas a Elvira y a Iska* en 1969— en colaboración con Fernando Merlo, libro de juventud de ambos poetas del que, en algún caso, cierta crítica ha segregado su nombre. A partir de aquí, el irregular proceso de publicación de su poesía se explica en parte por la timidez mostrada por el autor y en mayor medida por la indiferencia de interés mostrado por la industria editorial en quienes como Juan Ceyles no se pliegan a las exigencias estéticas e intereses de su mercadotecnia.

Su obra ha ido saliendo del anonimato a trancas y barrancas, no obstante, el discontinuo camino editorial de su poesía no ha impedido una fecunda producción,

que se reiniciaba, tras más de diez años de silencio editorial, con *Paisaje de Lumiagos* en 1987, libro editado por Javier Espinosa en la colección Abén Humeya.

Hasta seis años después no volvería a ver la luz parte de su obra, que ya ha sufrido cambios significativos en su lenguaje, para cerrar este nuevo paréntesis de silencio en la breve pero innovadora publicación *Versos para enterrar el verano*. Ayuntamiento de Casabermeja, 1993. En 1999 aparece *Inventario de poemas crónicos y metafísicos* y en 2002 *Antología de la sospecha*. Otra década de silencio se verá interrumpida hacia el año 2013 con la selección poética realizada por Francisco Chica con el título *Cruzando Kazmadán, Summa incompleta (1970-2010)*, que recoge una amplia muestra de su producción hasta esas fechas¹.

EME. Diario de un transformista, que se había proyectado y ejecutado muchos años antes, en 1979, cuando el autor formalizó un cuerpo literario que llevó como título la muerte de un acróbata y que no llegaría a ser publicado por imponderables que no hacen al caso, se convirtió en el germen del que nacería años después *EME. Diario de un transformista*², diciembre de 2015, frontispicio de la producción prosística del autor que tendría una fértil continuidad a partir de aquí con las obras recogidas en el posterior proyecto editorial «Uróboros» que compilaba su producción prosística, novelística y ensayística inéditas con títulos como *It* (2021), *Todos o ninguno! World's game (una metafísica del juego)* (2021), *Las tripas de la razón* (2022), *Apuntes estroboscópicos* (2022), *Anakrousis* (2023), *Ciudadano EME* (2023), *Azul Griego* (2023) y *Locutorio* (2023), además de *Altifalario contra la inocencia* (2022), última selección de su poesía.

EME. Diario pasó desapercibido para la crítica a excepción hecha de la reseña que meses después de su aparición publicó en el *Diario Málaga Hoy* Pablo Bujalance bajo el título: «La ceremonia del caos», reseña que tiene el privilegio de ser lo primero y lo último que se ha dicho sobre la obra.

La singularidad de *EME. Diario* de Juan Ceyles rompe cualquier idea preconcebida de lectura convencional e impone una costosa estrategia de lectura abierta a los azares del texto, que instaura en el receptor una desconcertante y perturbadora inercia de alejamiento e incertidumbre sobre el género, motivada por premisas de carácter estético, retórico y estilístico respecto de lo que cabría esperar de la escritura diarística como género donde la obra debiera instalarse por su título. Dicha extrañeza del receptor también viene motivada por razones de estilo, un lenguaje que provoca el acercamiento del texto al orden caótico de la esfera inconsciente donde se amalgaman delirio, irrealidad, sentimientos y poesía en un «orden» de escritura libre y exocanónica.

El resultado final de tan largo y esforzado proceso de gestación desde *La muerte de un acróbata*, de 1979 hasta el *EME. Diario* de 2015, presenta múltiples escollos. Y el principal es a todas luces su ubicación genérica, un inconveniente severo

¹ Un resumen más detenido de su trayectoria editorial se encuentra en mi artículo «Del verso a la prosa I. La construcción del inconsciente como código en *EME. Diario de un transformista*, de Juan Ceyles». Véase Matés Villalba (2024: 121-152).

² En adelante, con motivo de no ser redundante, me referiré a esta como *EME. Diario*.

respecto a su pertenencia o no al género al que se le presupone por la aparición de la palabra «Diario» en el título, el cual supone, a mi entender, un condicionante que afecta al posicionamiento del autor, quien descarta cualquier sometimiento a premisas de género relativas al Diario, al solapar la trama vital propia de este género con la reflexión, la experimentación textual y la improvisación discursiva; y sobre todo del lector, quien frente a la obra que se va a encontrar, abierta la primera página, ve frustradas sus expectativas de lectura de un diario convencional, privado o literario, no por su estructura fragmentaria, algo consustancial al Diario como tal, sino por la índole desconcertante de tales fragmentos, del narrador, los personajes y la complejidad temática y formal del texto.

En efecto, desde lo que cabría considerar su primera «entrada», la naturaleza cambiante y un formato de composición en base a fragmentos titulados, sin anclaje espaciotemporal y en apariencia autónomos, alejan a *EME. Diario* de cualquier consideración como diario al uso. Ni tan siquiera se aproxima a lo que para Hans Rudolf Picard defendía sobre este tipo de escritura, en el tránsito del diario personal privado a la esfera pública del Diario literario no dejaba de ser más que una «estratagema retórica». Explicaba el crítico alemán cómo aquellas premisas que lo caracterizaban como un escrito privado, es decir,

[...] su carencia de forma, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, lo abreviado de sus formulaciones, el hecho de estar libre de acción, de contexto, de barreras estilísticas y de fronteras temáticas, su relación con el mundo de la vida son vistas ahora como procedimientos literarios deseables porque tales propiedades son las que hacen el discurso de la obra y de la mentira de lo ficcional (1981: 118-119).

En este sentido, desarmada la axiomática³ del discurso diarístico por su autor, la obra se adentra en un particularísimo discurso singularizado por la heterogeneidad de sus componentes: referencias autobiográficas, indagación metapoética, lirismo, hibridación de géneros y la praxis de un lenguaje autorreferencial, abierto a un complejo proceso creativo que se inspira en el arte, la música y la filosofía. Un texto que en su conjunto articula narración fragmentaria, lenguaje poético, el pensamiento que brota en sus aforismos y en sus tesis ontológicas y como valor prioritario el sensacionismo impresionista⁴ que sustenta toda la escritura y lo cohesiona como una totalidad abierta e inacabada.

³ Compárese con la tesis doctoral de Luque Amo (2019) *El diario personal en la literatura: Teoría del diario literario (1990-2018) de Andrés Trapiello*. Igualmente, con los diversos trabajos publicados por el autor (Luque Amo, 2018; 2022). También, véase González Otero, 2017 y Lagarda López y Burrola Encinas, 2016.

⁴ Aunque funcionan en el texto diferentes nexos transversales que lo cohesionan en una unidad totalizadora, como las frecuentes apariciones de los mismos personajes (Brai, Mur, Elia, entre otros), lo que vertebra realmente el conjunto es el sensacionismo del que nos impregna la voz textual.

Este libro está plagado de tesis erráticas. Ahora bien, todas parten de un hecho constatado y, la mayoría de las veces, de una experiencia personal. Es, por ello, una obra autobiográfica —fundamentalmente— de mi adolescencia (Ceyles, 2015: 11).

2. La estructura de lo inestable

La reflexión metaliteraria materializada en sus páginas supone una indagación heurística que concierne a la creación de un código particular y único para transgredir el sentido, con el que atravesar la frontera que separa el lenguaje de la más íntima y personal experiencia. Esa realidad que surge de la introspección para sacar fuera de la esfera íntima el mundo de las emociones, el sentimiento de gozo y pesar, de miedo y osadía, de equilibrio e inestabilidad que se atisba en las fracciones textuales, sin continuidad temática ni conexión espacio temporal alguna, —una totalidad en sí misma cada una de ellas— constituyen la base de su estructura compositiva. Una estructura que pondera el valor de la discontinuidad, su fragmentarismo expositivo y el lenguaje disruptivo facilitador de la floración de su propia, íntima y privada verdad, que se aleja a cada frase y en cada «fractal» de cualquier objetividad referencial. Una estrategia propiciada y favorecida por la particular codificación del mensaje que pone en marcha una singular poética que culmina en la suplantación del lenguaje de significados estables por una nueva codificación simbólica que desafía toda legibilidad sustentada en la racionalidad figurativa. Y, en consecuencia, la formalización de una realidad textual autorreferencial, independiente de lo que se considera mundo real: «la verdad de la falsedad del lenguaje en general» a la que se refería Eaggleton (2010: 24).

Semejante planteamiento, niega el lenguaje realista que como espejo de la realidad se reanimaba a partir de las décadas ochenta y noventa y lleva a cabo un proceso de re-semantización textual derivado de la creación de un código lingüístico hipertrofiado a partir de la creación neológica, los elementos ergódicos, la agramaticalidad sintáctica y la deconstrucción léxica, en definitiva un «laberinto» gramatical que cercena toda lógica discursiva amparada en la realidad con el propósito de quebrar cualquier relación estética con la tradición y una apuesta irónica tan audaz como extrema por una escritura postvanguardista, —desacreditada en

Giménez Diego refiere cómo el crítico americano Thomas Cousineau en *An Unwritten Novel* (2013): «sostiene que la escritura basada en la sensación, el pensamiento y el sueño, trasciende la ruina fragmentaria en un todo universal (2016: 58)». Lo que resulta complicado es determinar qué es ese todo universal. De ahí que afirmemos que es la temporalidad de la inscripción la que fija la coherencia semántica y material que no deja de estar «abierta al sentido». Aunque —continúa explicando— desde el punto de vista de Jerome MacGann sobre la condición textual, «la única constante de un texto es su variabilidad» (2016: 59).

cierta medida desde las propuestas postsesentayochistas⁵—, de la sociedad postmoderna del nuevo siglo, en la que se inscribiría el libro por la cronología intersecular de su composición.

Desde un posicionamiento estético muy escorado hacia el neovanguardismo, Ceyles reacciona de esta forma contra las corrientes poéticas en boga a partir del planteamiento de la «normalización» poética llevada a cabo por los poetas de la otra sentimentalidad y la poesía de la experiencia, y su nueva conceptualización del lenguaje poético. Una disidencia que se fundamenta en una fe ciega en la experimentación con el lenguaje, en la provocación intelectual, la sutil ironía y en una velada crítica a la proliferación de penitentes aduladores, el mercantilismo instalado en el mundo editorial, el amiguismo emergente en las instituciones culturales y en determinados círculos poéticos y literarios del momento favoreciendo publicaciones que no siempre se ajustaron a criterios de calidad en sus seleccionados.

Los artistas de la vanguardia nos enseñaron —explica Eaggleton— que «una poética totalmente nueva era posible» y que donde la tradición contemplaba la experiencia de la vida urbana «como una catástrofe espiritual» poetas como Maikovski, Brecht o Breton «por el contrario no observaban el desalojo del sujeto humano con horror» sino todo lo contrario: como una nueva oportunidad de ensamblarlo de una manera diferente.

En un mundo de legibilidad instantánea, habíamos perdido la experiencia misma del lenguaje. Y perder nuestro sentido del lenguaje implica alejarse de algo más que del lenguaje. Los usos principalmente pragmáticos a los que dedicamos nuestra habla se habían anquilosado y habían perdido su filo... En lugar de, simplemente, permitirnos consumir el lenguaje nos obligaba a luchar con él... (Eaggleton, 2010: 30-31).

EME. Diario, confiesa su autor, antes que «Diario» es un «funambulismo vital, experiencial, que se alimenta de una temática inabarcable y una estética mutante, a veces inabordable» (nota de la solapa), un trampantojo construido a partir de la fluencia de una memoria que va y viene del presente al pasado del sujeto autor, en la que confluyen de manera anárquica singulares perspectivas sobre el arte, la música, el lenguaje y la poesía; una mixtificación que descubre la subyacente reflexión existencial, destapada profusamente en su obra poética, y que representa lo que cabría entender como el grito munchiano que desde su soledad busca en la creación literaria una forma de consuelo existencial, sin menoscabo de otra parcela de su sentido, la intencionalidad lúdica de su discurso y la ironización llevada a cabo sobre el propio lenguaje poético. Y tal vez sea esa soledad proveniente de la

⁵ En su reflexión sobre el divorcio entre pensamiento y poesía y los medios que ambos usan para revelarse, Antonio Colinas sanciona con rotundidad: «¿Han podido los saltos en el vacío y los excesos formales de las vanguardias contemplar, o solo entrever, la luz de un conocimiento absoluto? Hoy ya casi nadie cuestiona la crisis del concepto de “vanguardia”, o al menos, de cuanto en este concepto hubo de más gratuito y provisional» (2008: 22).

vanguardia la que lleva al sujeto empírico a apelar a la implicación del lector en su función como parte activa en la ficción y el proceso creativo.

Consciente de la difícil tarea interpretativa que Ceyles plantea a su lector, le pide ser cómplice de su fechoría, hacerle partícipe de su dialéctica con los actantes del sueño y del gozo, de esa libertad que le ofrece el espacio onírico; y ese reclamo solidario del sujeto significa la necesidad de mirar más allá del simple querer encontrar entre las páginas del libro los entresijos de la vida de su enigmático EME, es decir, entrar en el microcosmo de su ficción metaliteraria y su singular posicionamiento estético, en su personal lenguaje y eticidad, pues como ha hecho notar Joan Gabó Rodríguez, esta perspectiva crítica, desarrollada por seguidores sobre todo de la hermenéutica de Heidegger, de su discípulo Gadamer y de Roman Ingarden, sitúa «el centro del proceso literario en la experiencia de lectura del lector, que incorpora el texto a su conciencia y lo interpreta en un horizonte de sentido» (2023: 304).

EME es una obra instintiva, audaz, que sigue su propia Brújula y tiene su propio reglamento, Busca en el agmen caótico el hilo discursivo, ideológico... la experiencia, las obsesiones, el contexto (actual y memoriado), es lo que da sentido y orientación; el lector no tiene más remedio que aceptar la invitación al juego, participar en la creación, o abandonar la lectura (cita de la solapa).

En este sentido, lo que se puede interpretar como un desafío del autor a sus lectores, una desafeción hecha desde la arrogancia acaba convirtiéndose en un juego capaz de involucrarles y provocar el placer estético que reconcilie a ambas instancias, incluso el reconocimiento del poderoso imaginario creado por la voz del texto. Sin embargo, esa voz que no oculta en la obra, el guiño de un autor empírico que nos invita a participar en ella, nos obliga a cumplir, en consecuencia, un requisito: la desprejuiciación moral que nos abstraiga de la oposición falsedad versus verdad, la renuncia a lo que parece ser consustancial a la naturaleza del significado de las palabras, porque lo que se dilucida es, precisamente, el carácter moral de un mensaje centrado en él mismo que en su aparente nihilismo encierra una melancólica nostalgia de la acción y la rebeldía. Un discurso que se enfrenta desde su irracionalismo a la inanidad de un tiempo marcado por la frivolidad, la superficialidad y un cada vez más acentuado dominio de los relatos que pretenden influir en nuestra percepción de las injusticias, imponer modelos de conducta, y crear liderazgos que les permita a las instancias de poder orientar nuestro comportamiento a la vez que ir vaciando de contenidos humanizadores la existencia humana.

A pesar de las trabas autoimpuestas por la voz textual, el carácter abisal de su lenguaje, su hermetismo y complejidad simbólica, en su mensaje y en su forma

trasciende la voz interior del lenguaje⁶ que desde su poder de abstracción y su dominio creativo proyecta una realidad no empírica, que emerge del abismo inconsciente, desbarrancando la semántica en un torrente de palabras sin fondo y sin curso, que convierte la escritura y el sentido en el sueño lúcido de la vigilia, donde se mezcla lo onírico, incongruente e irracional con las percepciones, recuerdos e imaginaciones del sujeto.

Una soledad con valor trascendental significada en la propuesta estética dramatizada en el proceso discursivo de *EME. Diario* y prevista desde la solapa del libro, que se consolida de forma consciente mientras avanza la obra en su geografía culturalista, perseverante en la recreación de los procesos mentales que emergen a capricho del inconsciente a veces en la deriva de su lenguaje abstruso y críptico, otras como retales de un gozo experimentado antaño por el sujeto; una sucesión fractal de subjetivas imágenes, fotografías del placer musical, de la lectura, y del vivir rescatado por la memoria:

Los ausentes concitan su difamación en ardores polvorientos (único epígrafe inspirado en la fotografía de un árbol) El más pequeño ha estrenado zapatos que resbalan sobre los adoquines con sus protectores de acero derramando una música indescifrable; se aferra a la mano de su madre que luce radiante su locura; juntos acarician sus deseos en las balizas de los escarpatos sumidos en una altiva insolencia [...] (Ceyles, 2015: 182).

Residuos vivenciales excedentes de la experiencia no ficcional, que referencian de una forma poética un pasado y un presente, que se humaniza a partir de la sentimentalidad contenida en la visualización de las escenas que expresan gratitud, admiración, desprecio o resignación ante la huella vivencial. Pero al cabo, una experiencia, en la mayoría de las veces, conscientemente acomodada o simplemente resignada a su incomunicabilidad dada la tensión extrema ejercida sobre el lenguaje que la soporta.

3. Del sujeto dual

El proceso de ruptura con el orden racional que representa la lengua natural, esa ruptura consistente en la irracionalización del lenguaje llevada a cabo en *EME. Diario* apunta en última instancia a la cuestión del sujeto. Una cuestión que

⁶ Al referirse al hermetismo del universo lírico de Rafael Ballesteros, José Lara Garrido ha puntualizado pormenorizadamente cómo evoluciona la relación significado y sentido desde las consideraciones de Chomsky sobre el dualismo metodológico de Hume para tratar de forma diferente los aspectos mentales de los físicos; las aportaciones de la escuela de Viena a la cuestión de la naturaleza del significado y su relación con la dialéctica verdad-falsedad y las más recientes aportaciones de A. Compagnon y su afirmación de que «en todo texto los puntos de indeterminación son numerosos», Carlo Ginzburg y su distinción entre «conocimiento cazador» y «conocimiento adivinatorio» o la relevancia que conceden Iser e Ingarden en este sentido al rol del lector (2023: 14-15).

enfrenta la voz del inconsciente, caracterizada por su insumisión a la lógica y a la razón, y de otro lado, a la lengua natural que representa la voz del narrador identificado con el autor y su mensaje autobiográfico y experiencial.

En el intento de expresar el fruto de un pensamiento enajenado por la propia creación *EME. Diario*, deja fluir libremente el lenguaje que representa el inconsciente, o dicho de otra forma, deja libre a un inconsciente que se estructura como un lenguaje que pretende mostrarnos que su realidad es «otra» realidad en las afueras de la experiencia consciente, y que la realidad, ese mundo en el que somos, en el que habita el Ser, es algo imposible de ser dicho o nombrado e imposible de sistematizar, puesto que la realidad es aquello que media entre lo imaginario, «el espejo en el que nos proyectamos y queremos ver la mejor versión de nosotros mismos, no nuestras miserias temores e inseguridades» y lo simbólico, el significante, el orden del lenguaje, donde se sintetizan los deseos y restricciones sociales y culturales (Savio, 2021: 42-46).

En la inexorable combinatoria de planos narrativos y poéticos y en el cambio de voces entre autor, sujeto empírico, el sujeto de la enunciación y la voz textual, que toma el enunciado bajo su responsabilidad y que se erige con mucha frecuencia como voz poética o sujeto lírico, reside la originalidad del planteamiento de Ceyles en *EME. Diario*, pues como señala Karina Savio «aleja al sujeto del plano de la intersubjetividad y lo articula con el lenguaje»⁷, lo cual provoca el desvanecimiento del sujeto empírico y realza el protagonismo del sujeto emergente del acto enunciativo que hace que «este solo pueda captarse a través de su lenguaje, en calidad de representación, de máscara que lo aliena, pues lo oculta ante sí mismo» (2017: 278), lo que se entendería, desde presupuestos del psicoanálisis, como la conversión del sujeto de EME en el propio texto que lo contiene; una escisión del sujeto agente o empírico, del sujeto del enunciado que hace posible la división de este, pues: «Al enunciar, el sujeto se escinde entre el yo (je) del enunciado [...] y el yo (je) de la enunciación» (Savio, 2017: 279). Vemos aquí que

⁷ Rizo-Patrón expone con suma claridad la complejidad de este concepto tan presente en la teoría psicoanalítica a partir del planteamiento de la fenomenología: «Para resolver el problema, explica la filósofa, de lo que se entiende por un mundo objetivo Husserl planteaba en la inacabada Quinta meditación: “que sólo por la mediación de otros egos se pueden asegurar las nociones de una naturaleza común compartida por todos, de predicados objetivos científicos y predicados espirituales pertenecientes a un mundo cultural” [...] El mundo objetivo, para la teoría husserliana, no es el correlato ideal de todas mis experiencias explícitas e implícitas, sino el correlato ideal de todas experiencias vividas —explícitas e implícitas— de cada uno de todo posible ego en general. La cuestión de la Quinta Meditación, cuestión fenomenológica, empieza por ello echando luz sobre los procesos intencionales explícitos e implícitos en los que el sentido del alter ego se anuncia y se verifica en cada uno de nosotros (esto es, se “constituye”) como estando allí, en tanto sujetos experimentantes con pleno derecho» (2010: 91).

el sujeto no puede ser previo a ese acto, sino que se constituye en la enunciación misma, está sujetado a ella, y, por ello, al lenguaje⁸.

Como matiza Violeta Garrido, esta concepción de sujeto de la enunciación «disloca la idea de sujeto (enunciativo) único, unívoco, auténtico, al menos en una de sus instancias» (2021: 88) y lo vincula con una existencia puramente textual.

Se trata del desdoblamiento del sujeto y la conversión de esa voz del inconsciente, rescatada en nuestro texto como «trozos descangilados del subconsciente» (Ceyles, 2015: 42), en reflexión y praxis metaliteraria que voluntaria o involuntariamente involucra al sujeto empírico, y a las otras voces emergentes del texto: la voz que se erige en sujeto lírico o en narrador o narradora a capricho de la construcción textual.

Es fruto de esta multiplicación del sujeto el irreprimible emerger del yo lírico, esa transformación de la voz del inconsciente que se resuelve en fragmentos de indeterminada y cambiante naturaleza poética, deudora del surrealismo, la escritura automática, y sobre todo del dadaísmo y su visión nihilista de la cultura y del mundo: la escritura como un sinsentido que cuestiona toda práctica amparada en la lógica, una apuesta por el azar y la ruptura con todas las convenciones que aprisionan a las prácticas artísticas y en especial la ruptura con el canon literario.

y cuanto el estilo redime su rabia el distrito filológico por su pretensión de hacerse ecsacto decide asaltar sus tancias (alma alarma almamórfosis) que resuena hasta desdecir desnombrar su elástica inelasticidad morálgica (pues sin terminar de arrancar —sin celo ni negación— todo acaba)

[...]

los ojos amplifican el ceroverbo de su letanía
 en la oscuridad el artista la libera (hominis homine cárcava): ella
 (la santa creatividad) besa la punta aguda de su pincel y así lo rescata
 desde el ojo del dragón la tinta brama hermosamente horripilante
 avec mont blanc subyugué
 todo lo que resultara inconcreto se interpreta in moffa e si adhiere
 certo e inutile (Ceyles, 2015: 333).

Ahora bien, la metáfora «no hay red para tantas acrobacias» (Ceyles, 2015: 370) parece legitimar por un lado el componente lúdico que entraña la aventura del

⁸ En 1959, Lacan «empieza a trabajar en una nueva mirada sobre el sujeto que culminará en 1961 con la conocida fórmula que introduce en el Seminario 9: el significante representa al sujeto para otro significante. Esta definición, que es pasible de diversas lecturas, presenta algunos puntos a destacar. Por un lado, el sujeto no ocupa el lugar de agente, sino que es representado por un significante. Por el otro, para que sea representado, un significante debe faltar de la cadena, debe estar perdido. Por otra parte, el significante no lo representa para otra persona, sino para otro significante, lo que aleja al sujeto del plano de la intersubjetividad y lo articula con el lenguaje. En efecto, según el psicoanalista, el sujeto es un efecto del lenguaje» (Savio, 2017: 278).

significante, la fantasía circense que construye el discurso irracional del sujeto en su pulsión creativa y por otro, su reconciliación con la tradición dada la imposibilidad de prescindir de ella; en definitiva, una escenificación performativa de la pugna entre creación y convención, la dialéctica entre realidad simbólica frente a razón y logos, la lucha frontal del sujeto y el lenguaje y la pretensión de crear otro «mundo posible» frente al espacio de la razón, donde se renuncia a la solvencia comunicativa en aras de consolidar por encima de todo las posibilidades creativas del significante. En alguna medida la voz del inconsciente progresa, como ha puntualizado Jorge Pérez de Tudela en la «necesaria sustitución [...] de una realidad intocable, pavorosa, indomeñable, indiferente a todo valor, por proyecciones retóricas, constructos ficcionales con los que exorcizar nuestros miedos, darnos a nosotros mismos una ilusión de seguridad» (2018: 24-25), a través del arte y la aventura creativa.

Lo que se dilucida en ese choque frontal del discurso de la enajenación y la locura, —el discurso liberador del contrato social y cultural— contra la racionalidad del discurso de la coerción y la cordura es una esforzada y perturbadora escenificación paródica del mundo de la cultura, del lenguaje poético, la tradición y la propia experimentación literaria. La paradójica y contradictoria rebelión contra la tradición y la retórica llevada a cabo desde su propia fórmula retórica: la desestabilización del sistema, que supone una monumental ironía sobre la creación, sustentada en la ilegibilidad causada por la pérdida de referentes en la codificación de sus mensajes.

todo discurso es un cabo que no acaba una cuerda una corriente a-cordada
cordura que a la vez te anuda te salva con-versas aunque no hables con ella
te estrangula [...] (Ceyles, 2015: 305).

A la vez que ironía, su hermetismo encierra una metáfora existencial que apela a la frustración del hombre ante el desvanecimiento de la certeza, de «la verdad como aspiración suprema» que representaba la divinidad y que murió con Nietzsche, larvando en el hombre la subsiguiente angustia de verse desasistido, desprotegido ante la nada. Como subraya Pérez de Tudela (2018: 28) en su síntesis sobre el proyecto blumenberguiano⁹:

⁹ «Excluido del “sentido” —explica Jorge Pérez de Tudela— excluido de poder pensar “el principio” y “el final” en que la antigua tradición clásico-cristiana depositó sus desafortadas expectativas de sentido, el sujeto blumenberguiano no le cabe, pues, sino lo que ya hace: [...] dar nombre a lo sin nombre, mantener en la única posición que le garantiza su propia supervivencia [...] producir una y otra vez esos “rodeos” y “digresiones” que constituyen la trama misma de la cultura, humanización de la vida y amparo frente a la barbarie. Por eso se cree finalmente capacitado para caracterizar el modo de relacionarse positivamente, ese ser desamparado que es el hombre, con la fría potencia de lo que hay. Y la respuesta es bien sencilla: no entablado relaciones inmediatas con la realidad. La relación del hombre con la realidad es indirecta, complicada, aplazada, selectiva y, ante todo, metafórica» (2018: 27).

El hombre, pues: un ser inquieto y dubitativo, emprendedor y hambriento, curioso y angustiado, el único animal que desconfía y anda haciendo planes para alcanzar una felicidad que se le hurta [...]. Sin el manto del sentido, ningún otro animal en la tierra habrá experimentado con tanta fuerza la absoluta necesidad de encontrar un consuelo; como que hasta eso mismo podría ser su definición: «el ser necesitado de consuelo» (2018: 28).

Una contienda que se libra en los inciertos espacios del delirio, en la frontera de la vigilia y el sueño donde la literatura y el sujeto revelan su relación de amor y odio que provoca la zozobra de este último en amargos y contradictorios versos que parecen rebelarse contra la propia escritura cuando la última palabra del verso se quiebra en dos:

FRONTERIZOS DE LA BURLA

durante todos los inviernos hemos aprendido
que un sinfín de inverosímiles se arrastran por los tejados ondulan
do sus coeficientes cual adorantes angustias de sus tejas sin recato
¡arrogativos! ¡fantasmales!
cosilando las brojas mordidas en la temblorosa magia de la lluvia
(je t'aime moi non plus) a pesar de todo yo te amo te adoro te obedezco
¡con perfidia! ¡con dolor y fango!
y que cuando el vaho los debilita su consistencia apela al cansancio
o al derribo de la conclusión
¡sus íntimos hermanos una y mil veces te lo juran!
o cuando improbables los adverbios la rechazan ateridos en su
ignorancia de aquella luz tan ostentosa
¡sudorosa idolatría!
y escapan absortos disparatando sus berridos como si fuesen versos
que rimasen con sus concernientes petulancias
(agentes solapados a plena luz del día no te dejan meter el pie ni
remeditar siquiera la aurícula)
como si eyacularan la primera vez en la carne impúber de la literatura
los salmos fosilizados se resuelven en virantes espinas
del gran rosal ¡una biznaga!
[...] (Ceyles, 2015: 313).

Sin embargo, reconvertido en voz lírica, el sujeto afronta desde su desconcierto existencial la incertidumbre metafísica de un mensaje que se desplaza del reproche escatológico a la confesión amorosa, mensaje que, por otra parte, no escamotea un diseño retórico basado en la anáfora —concesión a la tradición retórica— que encadena series paralelas: «enseñadle en señal de gloria... / enseñadle la esquina del retorno... / enseñadle obvias razones.../ enseñadle duelos sin espinas...» e imágenes surrealistas:

mirad sus horas líquidas cayendo por las vidrieras (mel-ancolicamente ávidas de tu lengua)

mel-ancólicamente ávidas de tu pene y de tus lágrimas
viajando del no ser absoluto hasta el abatimiento
tu nave encallada en su temblor
Y amagados ambos
sin la luz
en las tiras cómicas
de tu sueño (Ceyles, 2015: 319-320).

4. El código de la transgresión

EME. Diario, a contracorriente de tendencias y modas contemporáneas de los años ochenta retorna a presupuestos de las poéticas vanguardistas que concedían a la forma la máxima atención desde una estrategia que consideraba la forma significativa como el objeto en sí del contenido. Pero no renuncia a proyectar en su aparente anarquía conceptual lo que creo ser el eje central de su diversidad temática, el deseo de mostrar otra realidad distinta por fuera de la experiencia, además de su reflexión existencial, que afecta a la crisis del sujeto, el conflicto del individuo consigo mismo, y en el plano de la estética, el conflicto tradición frente a experimentalismo, dimensión social del arte creativo frente a la inmanencia del discurso poético.

Con la imprevisible mecánica aplicada a la formación de palabras se alcanza un nuevo estatuto morfológico anormativo que vulnera las convenciones históricas del sistema gramatical. En tan libertario proceder la construcción proposicional tanto como la de estructuras de rango superior, como el párrafo, obedece a su propio código de relaciones sintagmáticas, gramaticales y de puntuación, una especie de escritura automática, con episodios de una escritura esquizofrénica caracterizada, como subrayan Figueroa y Galgani Muñoz:

[...] por la recurrencia de neologismos, desorganización sintagmática, incoherencias, jergafasia, impertinencia predicativa, ausencia de concordancia en género y número, interrupción inmotivada del hilo discursivo, etc. Todo eso, que podría ser considerado como un nutriente espontáneo y natural de un habla poética encaramada sobre las cimas del delirio, el hermetismo o, incluso, la ironía, y, por lo tanto, casi como la enunciación crítica frente a los discursos académicos formales (2017: 227).

En este sentido, *EME. Diario* formaliza una escritura libre de pautas que, parcialmente exenta de sentido racional, indaga en los sonidos de las palabras, el ritmo del período y el juego con los desplazamientos semánticos como manifestación de una retórica de la discontinuidad y la contraescritura en la línea de lo

que Margálda Pons apunta para la poesía experimental del final de los setenta, la ilegibilidad (2013: 38)¹⁰.

Y ÚLTIMO REPLIS PARA CAMINAR CON PIES DE/PLOMO 24

UNA ITERVA

Valorar el efecto en caso de finalizar aquí o de continuar la secuencia inercial accidental hermenéutica ni verdaderos ni falsos ni conversos ni constreñidos al borde de la copa embriagados de autoestima y de razón.

DOS VIRELIA

Sería por ello más enriquecedor lo turbio

Lo escurrido/ lo embamurado/ lamicomplecto/ cumbicaxial/ ripágico/ etcétera

Pues el deseo de absoluta verdad –como Dios- es siempre perverso: implica adoración y condena

Sumisión, renuncia, merma

TRES GAUDEAMUS ÍGITUR

Lo irónico no excluye la melancolía

Ni lo trágico el deseo, la voracidad

La fe es una rampa deslizante hasta el culo pasando por la espalda

Y los talones (como pasan la tarjeta de prepago por la ranura)

CUATRO POSTAS

La esquiva de no cerrar el significado

(nido de pequeños quebrantahuesos)

LA QUINTA EVIRAL

Extraviarlo/ descarrilarlo

Pues cal, sangre, esporas...

Y LA ÚLTIMA ROTA

Poder poder

Y diluirlos en las fanegas de los cancioneros

PERO LIESSON ECURAL

de lo que realmente es necesario

(24) El plomo es el mineral con más pulpa de manzana en sus talones

(Ceyles, 2015: 246-247).

En su magistral estudio preliminar al poemario de Rafael Ballesteros, *Almendro y Caliza*, José Lara Garrido ha destacado la importancia concedida por Emilio Lledó a esa «voz interior» del lenguaje

[...] que no indica objetos que configuran a las palabras que los pronuncian y que tampoco apuntan ya a forma alguna de adecuación posible entre el

¹⁰ Para Julià Guillamon —apunta Margálda Pons— «en la era post-utópica de finales de los setenta, la estética de lo absurdo y de lo ilógico ofrece la oportunidad de incomodar a aquellos que, desde el nuevo poder, se esfuerzan por reivindicar la necesidad del pacto y la renuncia. Así, el neodadaísmo de los años ochenta habría sido una de las consecuencias de la Transición en el ámbito cultural: una forma de reacción a la saturación provocada por la gravedad de los discursos del marxismo y el psicoanálisis. Desde este punto de vista, la escritura sin sentido sería una nueva manifestación de la retórica del desencanto» (2013: 37).

entendimiento y las cosas. Esa ausencia del mundo real inventa, en cambio, otras cosas no visibles y descubre que el entendimiento no es facultad simple que discurre como una estructura adecuadora de sujetos a objetos, sino que es facultad plural, donde se estratifican los múltiples palacios del saber enclavados en la conciencia y en su solapada memoria, la subconciencia (2023: 32).

De ahí que nos parezca dicha referencia un contenido paradigmático de lo que el narrador de su *Ciudadano EME* dirá años después de la escritura del *Diario de un transformista*: «Sajar las palabras con un fino escalpelo, para ver / Qué tripas tienen; cuantos significados llevan Dentro» (Ceyles, 2023: 71), a lo que suma la aleatoria alternancia de códigos que configura el cuerpo de la obra y la simultaneidad de planos atendidos por el discurso, que provocan continuas barreras semánticas con la intención de potenciar el extrañamiento y divorcio entre las palabras y sus significados, creando un entramado reticular de expresiones disruptivas y anacolutos de imposible o, en el mejor de los casos, de costosa racionalización; una mecánica discursiva que llega a ser extrema cuando las palabras son retorcidas, deconstruidas o creadas ex profeso en su desmedido afán inventivo, lo que provoca con mucha frecuencia la disrupción semántica total y la consiguiente soledad comunicacional, pues como apuntaba Eaggleton:

Podrías escribir en un idioma privado que sólo tú conozcas; pero para codificar y decodificar tus experiencias de esta manera, de hecho, para poder manejar los conceptos de «codificar» y «decodificar», necesitarías un idioma aprendido de otros, que podrían en principio descifrar aquello que has escrito (2010: 43).

APOTEGMA DEONTOLÓGICO NEGADO

o seríase «bombtomicomuertebaltomundo» Hipálages se han detectado en las muy estrépiticas calendas huquillas sin caducidad las deploran pactan sin necuras y exasperan torvas constituyentes las pedínclitas apuestas propariatorias aceptándolas más allá de sus convicciones legales adjuran intermediantes tajados consuetudinariamente a base de subvenciones precomios y otros megasterios círculos auspiciados por la insurrección vomitan oxigonos sin tener que sacar los pies del fango [...] (Ceyles, 2015: 144).

Sin embargo los fragmentos con valor autobiográfico, como sucede en las frecuentes secuencias narrativas y descriptivas que rescatan del sustrato vivencial recuerdos de la niñez y emotivas escenas ligadas a los espacios y tiempos de la infancia suavizan la inercia perturbadora del discurso del inconsciente como ocurre, en el caso del incendio de «Segalerva» —barrio malagueño donde Ceyles vivió su infancia y adolescencia—, el asesinato de un niño por un vendedor ambulante o una crecida del río Guadalhorce que arrastró animales hasta el «puente de los alemanes» (2015: 23-24) entre otras anécdotas de la historia local malagueña.

cuando nace el personaje, se oye un silencio, una conmoción en los sauces, las ardillas [...] se empinan para olisquear la corteza de la niebla (2015: 22).

Aún les duele aquella sesión de brainstorming en la que se concibió «la meca de los pantalones». Justamente aquellos ventanales daban a los nichos de San Miguel (otra meca histórica). Cuatrocientas criaturas ocupando la calle cuando el sol era como una plancha que había estado soliviantando sus bajos instintos en una jornada interminable, Y que tiempo después una riada de las de entonces despertara el sinvivir de las tumbas y arrastrara los féretros —tal como los encontrara en superlativa paciencia— hacia la urbanización de Las Flores (habitual eufemismo del régimen para los barrios obreros). Aunque lo pareciese, no se trataba de Macondo, era Fuente Olletas, en los años sesenta del pasado siglo (2015: 29).

Escenas que suponen el contrapunto a la abstracción y a la complejidad conceptual de su idiolecto, en especial cuando se adentra en la esfera de otros recuerdos y ensoñaciones que se soslayan desde múltiples registros prosísticos, poéticos y muchas veces cargados de comicidad.

una policía de tajante rubicundez apuesta sus enormes tetas sobre el mostrador suena el guaquitaquí: un brokbrok grgrgrgr/grgrgrgr/grgrgrgr...? (2015: 201).

[...]

arrastró su plebs oracular con maxilares aun colgados de las gaulas del amadís (apremioso) (2015: 213).

[...]

El fresco del ábside es un gran mago semibuda con traje negro y payas de judío alrededor como un halo hay extendida una baraja con las promisiones de google Inditex y carrefour: nuevo trípico de las Delicias (2015: 357).

En su reflexión sobre la «poesía como acto performativo», Terry Eaggleton sostiene que el poema es una «acción retórica» no instrumental que se concentra en las palabras para revelar su naturaleza; son muchas las obras en las que sus autores se centran prioritariamente en lo que las palabras hacen antes que en lo que estas dicen, e ilustra su reflexión crítica con textos de T.S. Eliot ante los que sus lectores de los años veinte quedaron sumidos en la perplejidad tras su lectura por estar contruidos estos con «un lenguaje tan erizado de enigmas y escollos, que se nos fuerza a dejar de intentar atisbar a través de él su sentido subyacente». Y esto parece ser en parte el efecto que el poeta pretende. Lo que el poema dice entre otras cosas es:

Esto es modernidad [...] Eliot estaba interesado en lo que el poema hacía no en lo que decía, en la resonancia del significante, en el atractivo de su música, en las evocaciones de sus peculiaridades y texturas, las labores subterráneas de lo que solo puede denominarse como el inconsciente del poema (Eaggleton, 2010: 113-114; 109-118).

En *EME. Diario* el discurrir del sujeto provoca de continuo tensiones internas que perturban el sistema en los niveles fónico, léxico y semántico. El plano fónico y léxico ofrece especial interés al llevar a cabo una operación de deconstrucción de la palabra, y el divorcio entre los significantes y los significados, cuando no la pérdida o ausencia de referencialidad; las palabras se convierten en estructuras fónicas que campan libres por el texto, sin referentes a los que representar. Se convierten en voces fantasmales que concentran toda su energía en los sonidos que las constituyen, que han dejado de encarnar realidades para adquirir un nuevo estatus, el de ser la sustancia simbólica del inconsciente, un lenguaje diseñado para presentar la sustancia inmaterial de los sentimientos junto a su propuesta estética antes que para representar el mundo, pero esta ausencia de realidad, de alejamiento de los referentes no le impide, aun en su fragmentarismo y discontinuidad, tener la condición moral de toda experiencia humana: ser el inventario material de su existencia, y de sus convicciones éticas, la convicción subrayada con vehemencia de que en el universo del hombre y de lo inefable, el sentido de la vida, más allá de la muerte como única certeza, es la libertad.

En «Apriorismo sinodal» —aproximadamente entendible como un prólogo o advertencia preliminar—, la voz enunciativa revela que «Eme batea la lengua hasta infamarla. Ningún límite aceptamos, aunque corramos el riesgo de de-ramarnos hasta vaciar nuestra existencia» (2015: 15).

Al romper la relación entre palabra y razón es como si quisiera negar la trascendencia del pensamiento para conducirnos fuera de la esfera real y sumergirnos en esa otra realidad textual que borra fronteras de géneros y sacude el canon haciendo superposiciones de registros poéticos sobre esquemas narrativos que indistintamente se abren a la interrogación metafísica —«dónde queda lo que olvidamos»— y a la narración expresionista.

THIS WORD MATER OMNIUM

GLOSA POUR TRICOTER

oscuridad trasfagónica ambirrostro polar

los ejes que lo hubieran soportado

Elia se estre-mecía como fiel poeta endocrina con la ondulación de

sus dunas metafísicas

dónde queda lo que olvidamos

dónde irá lo que nos abandona where's we forget

Oú va ce qui nous laisse?

nace el mundo —cada vez— sobre las cenizas de sus palabras

[...]

en el cauce de los cuerpos... —dictaba la máquina entre-teniéndose

como en el cortejo amatorio de los cuervos—
 en el dolor del camino
 en el panal de la miel y la sangre
 el placer y el aniquilamiento explican y justifican todo
 epifanía/némesis inextricable culmen
 omitorio...
 deleblitud...
 tanteo infinitesimal...mal/bene, cuenta borra priosceno
 Brai rasgó la coda transformativa con tal insistencia y sequedad
 que los dedos comenzaron a sangrar —al margen de la historia—
 su vida propia
 la guitarra quedó como una mancha carmín
 enturbiada de monotonía

Los credos rutilantes sucedieron al compás de la trabazón «tiernos
 y bellos los ojos encendidos» y hasta en las peanas de aquel centro
 gravitatorio el fuelle de la cerebriudad tembloró pequeñas gotas en/
 sus pestañuelas cuánticas [...] (2015: 55-56).

5. Impugnación de la racionalidad. La ironía y el juego

En el subtítulo «Una metafísica del juego» de su novela *¡Todos o ninguno!* *World's game* se aprecia con diáfana claridad la valoración y el rango que para la prosa de Juan Ceyles adquiere el juego como concepto íntimamente ligado a la condición humana del hombre en toda su historia, como ha demostrado Johan Huizinga en su clásico *Homo ludens*.

Para que te guste lo que haces —escribe Ceyles— has de aceptar que es un juego. El primer paso es zafarse, escapar, el deslizamiento hacia el boquete, hacia las rendijas. El juego de camuflarse, desaparecer dejando de mirar el mundo. Cerrar los ojos. El juego de las apariencias. Nunca acaba. El juego es fingir que no es un juego. Todos o Ninguno... (2021: 210).

Y Nietzsche, de cuyo *Así habló Zaratustra* Ceyles fue precoz lector, sostenía, no sin petulancia y algún exceso de orgullo, que «lo que la humanidad ha tomado en serio hasta este momento, no son ni siquiera realidades», y se refería a esos altos conceptos: Dios, alma, virtud, pecado y también a las grandes cuestiones de la política, la educación, el orden social, como aquellos que «han sido hasta ahora falseadas integra y radicalmente por el hecho de haber considerado hombres grandes a los hombres más nocivos, por el hecho de haber aprendido a despreciar las cosas pequeñas»; y concluye, entre una extensa autoexaltación personal que «No conozco ningún otro método de tratar con tareas grandes que el juego: este es, como indicio de la grandeza, un presupuesto esencial» (Nietzsche, 1971: 53-54).

En ambos sentidos, el de la importancia de las pequeñas cosas y el de la trascendencia del juego en el tratamiento de los grandes asuntos que preocupan al hombre en todos los tiempos, se podría decir que la obra de Ceyles satisface con creces el planteamiento nietzscheano.

EME. Diario revela como ninguna otra obra de su autor el interés depositado en la dimensión lúdica del lenguaje, en la formalización llevada a cabo en la materia lingüística para conseguirla y la prioridad en la asunción del paradigma lúdico como espacio de libertad sobre la representación objetiva de la realidad. Como puntualiza Huizinga, el juego está «más allá de toda oposición entre sensatez y necedad [...] fuera también del contraste verdad y falsedad, bondad y maldad [...] ¿caerá acaso, en el dominio estético?»; «Múltiples y estrechos vínculos enlazan el juego a la belleza» (1972: 18 y ss.), pero por encima de cualquier otra consideración es una actividad libre que busca ratificar su espacio de libertad.

Si elaborar argumentos es la finalidad lógica del pensar que se revela en el lenguaje, parecería extraordinario y muy extraño considerar la existencia de lenguaje sin argumentaciones en su interior y por ende un lenguaje sin pensamiento, sin embargo, al considerar un lenguaje, que ofrece prioridad a la función lúdica sobre la representación, que en su discurrir errático, como sucede en *EME. Diario*, parece haberse concebido sin el pensamiento y renunciado a la posibilidad de proyectar el mundo en términos racionales y que más parece haber sido concebido para distorsionar la realidad que para nombrarla, más para transgredirla que para entenderla, lo que paradójicamente ofrece es un discurso sumamente pensado y elaborado para el ejercicio de la transgresión, su mimesis más acendrada, porque fuera de la transgresión para Ceyles solo queda el silencio.

EME. Diario supone una lectura dramática, singular y única del mundo, una lectura donde aparece soterrado, oculto por la naturaleza intransigente, inflexible y enigmática de su lenguaje, el mundo fenoménico, los grandes temas relacionados con la existencia del ser en un mundo que inevitablemente compartimos con otros¹¹ y la condición humana: la labor, la creación, el poder, el amor o la muerte pero, sobre todo, del caos en el que se desenvuelven los sentimientos, la experiencia sensible del arte y la experiencia creativa: un intento de proyectar, exponer y sintetizar, desde un horizonte de disensión, la experiencia subjetiva del gozo, el desarraigo y el desconsuelo; en definitiva, del mundo de las emociones más íntimas, y de lo inefable.

¹¹ Para la antropología filosófica de Fink —explica Miras Boronat— «la existencia se presenta como algo sobreentendido y a su vez retorna sobre sí misma descubriendo en ella algo profundamente problemático, esto es, el espacio donde aquello conocido choca con la pérdida de la ingenuidad que es el despertar filosófico. Su horizonte existencial es su ser mundano: el ser-con un mundo de objetos (*Sein-bei*), el ser-con-otros (*Mitsein*) y el ser sí mismo (*Selbstsein*) [...]. Los contenidos elementales de esta existencia son muerte, amor, trabajo, poder y juego. Dicho de otro modo: la existencia se revela en un ser que trabaja, ama, juega y muere. Estos fenómenos son entendidos como constantes antropológicas en dos sentidos: (1) muestran su relación con el horizonte existencial de ser con otros, ser entre objetos y ser para sí mismo. (2) dichos fenómenos son fundamentales y fundamentalmente humanos» (2016: 80-81).

Cabría pensar que la estrategia de su lenguaje marcha en sentido inverso a la dirección del *logos*, de la razón y del pensamiento estructurado, pero es fácil suponer que bajo su aparente caos hay un compromiso ético que se justifica en el respeto a la creación desde una estrategia retórica que se materializa en la ironía, el tropo que destila el texto en todas sus partes.

Al explicar la dimensión retórica del pensamiento inherente a todo uso del lenguaje, Francisco de Jesús Ángeles Cerón subraya que «el alcance de sus posibilidades para nombrar el mundo, hacen del hombre de meditación y del artista, seres que ponen en marcha una actividad en cuya alquimia se adivina un esfuerzo por llevar a su máxima tensión nuestra capacidad para decir el mundo (o para pensarlo, porque como hemos visto, coinciden a la perfección)» (2017: 55).

Sin embargo, la voluntad desestabilizadora de esta dimensión retórica del pensamiento y por ende del lenguaje por parte del sujeto en *EME. Diario*, su ambigüedad, discontinuidad y fragmentarismo provocan conscientemente una reacción contraria a la capacidad del lenguaje para pronunciar enunciados «verdaderos». Muy al contrario, se convierte en una estrategia lingüística para ironizar sobre la condición humana, para convertir su discurso en una interrupción constante de la inteligibilidad confiriéndole el doble sentido de juego e ironía, lo que para Paul De Man significa la Ironía como forma de interrupción y fragmentación que confronta con la idea de totalidad. Naim Garnica sintetiza con meridiana claridad cómo la ironía romántica de Schlegel asimila del sistema fischteano las figuras retóricas de la «parábasis» y el «anacoluto» como figuras que «están relacionadas a la interrupción o desplazamiento permanente de la ilusión narrativa» (2021: 170), mecanismos ampliamente utilizados por Ceyles como recursos junto a la interrupción sintáctica¹².

Planteado en estos términos, tan personal estilo y convicción retórica y estética se puede entender negativamente como una sobreactuación de su lenguaje y estilo propios, o como un posicionamiento crítico extremo, en el contexto de la primera década del siglo XXI, contra el prestigio de las poéticas intransitivas, inmanentistas, esto es, del formalismo y la conceptualización clásica del lenguaje poético¹³,

¹² Según De Man, constituyen un mecanismo «donde la sintaxis de una frase que crea ciertas expectativas es súbitamente interrumpida y, en vez de encontrar lo que se espera según la sintaxis establecida, se encuentra algo completamente diferente, una ruptura en las expectativas sintácticas del modelo» (Garnica, 2021: 170).

¹³ Al argumentar su valoración crítica a la estilística como método de análisis y el valor ontológico concedido por esta al «lenguaje poético», Pedro Ruiz Pérez apunta que además de las «dificultades epistemológicas», la concepción del lenguaje de esta metodología crítica idealista es «discriminatoria» en el sentido de que observa dos modelos diferenciados y jerarquizados en el uso del lenguaje; un uso esencial del lenguaje «que tiene una naturaleza intransitiva», cuya poeticidad «deviene *per se*», y en oposición a este, un lenguaje relegado a un valor funcional, «concebido como transitivo», vinculado «con intención práctica, a un objeto exterior a él, bien por motivos de referencialidad, bien por valores pragmáticos expresos» (1995: 563-597). En este sentido la renovación

como llevaron a cabo a veces desde posiciones poco diferenciadas los poetas y escritores de su generación. Aquellos que iniciaron su renovación del lenguaje poético dando la espalda a la experimentación neovanguardista, coetáneos de los poetas de la llamada «otra sentimentalidad», desde distintos liderazgos entre los que se destacaría el de Luis García Montero, Javier Egea, Felipe Benítez Reyes entre otros. Y los más opuestos a la clasicidad, Jorge Riechmann, Enrique Falcón y Méndez Rubio.

En este sentido, la obra de Ceyles asume con todas las consecuencias su apuesta por la experimentación, la inestabilidad, el desequilibrio y la discontinuidad. Creando una realidad inaprensible, descosificada y cambiante como el sueño, que desemboca en una única realidad que es la realidad textual. Una desestabilización derivada de un texto fragmentario, cambiante e imprevisible, a veces hilarante, como es *EME. Diario*, que liquida la dialéctica entre palabra y mundo y signo y referencia impuesta por el sujeto, que desde la primera página amenaza con romper y rompe definitivamente la «univocidad del sentido»¹⁴ y la dimensión retórica del lenguaje, desde el que a la vez se configura la ironía subyacente de su discurso.

CONTRABALADA DEL FLAUTISTA

[...]

aunque la materia ni se cree ni se destruya el olor persistirá eternamente cuando el frasco abierto en el escenario exhala el hedor de las epístolas podridas las letras putrefactas en su profunda semántica la agüilla de la torpemur los de la primera fila del patio de butacas piensan que el calor les está tergi-versando el corazón en los críspodes de la platea se retuercen los alambiques el fresco del ábside es un gran mago semibuda con traje negro y payas de judío-alrededor como un halo hay extendida una baraja con las promisiones de google inditex y carrefour: nuevo tríptico de las delicias (2015: 356-357).

Desde este planteamiento, insólito por inusual en un contexto que consagraba prácticas de una poesía y una prosa abiertas a la experiencia de lo cotidiano y al lenguaje realista, habíamos apuntado más arriba que además de la sanción moral intrínseca al discurso existencial la intencionalidad lúdica era otro sentido del discurso de *EME. Diario*, suficientemente relevante si lo consideramos directamente relacionado al efecto de ironización llevado a cabo sobre el propio lenguaje

poética que para Ruiz Pérez representa la conceptualización poética de García Montero (1987), contraria al irracionalismo y al intelectualismo culturalista, representa un punto de inflexión en cuanto a entender como único elemento de materialidad «la dimensión textual del poema que plasma en realidad objetivable la formalización que el sujeto hace de su percepción del mundo y del yo» (1995: 584-585; 592).

¹⁴ Malena Pastoriza sostiene, siguiendo a Paul De Man, que «la ironía amenaza incesantemente con exponer el poder desestabilizador de la dimensión retórica del lenguaje. Es en este sentido que la ironía se caracteriza por su negatividad absoluta y por su incesancia; “[I]ejos de ser un retorno al mundo, [...] la ironía de la ironía que toda verdadera ironía tiene que engendrar, afirma y sostiene su carácter ficcional, declarando la continua imposibilidad de reconciliación del mundo de ficción con el mundo real”» (2022: 61).

poético. Por tanto, la impronta del componente lúdico se revela como una pieza indispensable en su particular conceptualización de la obra que nos ocupa donde se enmarca la serie de recursos que acaban confirmando a *EME Diario*, su especificidad como discurso literario: la manipulación lingüística, la desestabilización semántica, la opacidad del mensaje y la comicidad derivada de la manipulación léxica, el neologismo, la anécdota y las formas aforísticas, entre otros recursos.

la gravedad se define como un incontenible «amor hacia el centro» (2015: 61).

[...]

la danza es una noria de cabezas (2015: 150).

[...]

la lectura es equiparable a ese gesto de inocencia endiablada que nos hace tirar obsesivamente del hilo hasta deshacer completamente el gorro del insomnio (2015: 208).

No está en la intención de este artículo establecer una caracterización formal, funcional o filológica sobre los mecanismos de formación de palabras, invenciones, rupturas, malformaciones o encadenamientos léxicos, ni crear una taxonomía de sus muy variadas formaciones logofágicas, de ahí que emplacemos a otro análisis semejante tarea.

En el jugar con su instrumento creativo, la caprichosa manipulación de las formas, la deconstrucción y sus insólitas creaciones suponen un sistema de transgresiones en el plano conceptual y lingüístico cuyo principal damnificado es el plano semántico y cuya oscuridad, paradójicamente, no podemos negar ser parte de su estructura semántica, al igual que los pasajes claros. Con este proceder transgresor por encima de cualquier otro posible, Ceyles nutre la faceta lúdica y alimenta la ironía sobre la creación misma, expone con aparente indiferencia la deriva existencial del mundo actual —presentada en forma de cuadros, escenas o destellos narrativos que se iluminan u oscurecen como proyecciones fílmicas en un montaje aleatorio y acelerado— y trasciende su obra más allá de los límites de la ficción literaria hacia una posición consecuente con el compromiso crítico sobre la deriva de una época, la postmodernidad, en la que como advertía J. F. Lyotard se subvierten valores —poder sobre el saber—:

La necesidad de administrar la prueba se hace notar más vivamente a medida que la pragmática del saber científico ocupa el puesto de los saberes tradicionales o revelados. Al final del Discurso, ya Descartes pide pruebas de laboratorio. El problema se plantea entonces así: los aparatos que optimizan las actuaciones del cuerpo humano con vistas a administrar la prueba exigen un suplemento de gasto. Pues no hay prueba ni verificación de

enunciados, ni tampoco verdad, sin dinero. Los juegos de lenguaje científico se convierten en juegos de ricos, donde el más rico tiene más posibilidades de tener razón. Una ecuación se establece entre riqueza, eficiencia y verdad (2021: 83-84).

O se revalorizan actitudes —performatividad o utilidad sobre verdad—:

Desde la perspectiva de los grandes relatos de la legitimación...el reemplazamiento parcial de enseñantes por máquinas puede parecer deficiente, incluso intolerable. Pero es probable que esos relatos ya no constituyan el resorte principal del interés por el saber. [...] La pregunta, explícita o no, planteada por el estudiante profesionalista, por el Estado o por la institución de enseñanza superior, ya no es ¿Es eso verdad?, sino ¿Para qué sirve? En el contexto de la mercantilización del saber, esta última pregunta, las más de las veces, significa: ¿Se puede vender? (Lyotard, 2021: 92-93).

El no decir o el decir de manera ininteligible en *EME. Diario* proyecta el sentido irónico que sobre la realidad fáctica ofrece su discurrir errático. Y precisamente en esa errancia que arrastra al mundo de los conceptos aflora el verdadero sentido de la subversión lingüística de su código, ese sistema significante regido por reglas ignotas que brotan de la inconsciencia cuyos significados no son explicables en ningún otro lenguaje y cuya única certeza manifiesta es la libertad: el verdadero sentido de la existencia, su convicción moral sobre su necesidad y su prioridad sobre cualquier otro de los fenómenos relacionados con la condición humana.

Su mensaje, irónicamente o sin ironía, expresa una actitud respecto al mundo en el que nos encontramos, una respuesta a la alienación, a la cotidianidad banalizada por mensajes sesgados por la propaganda del sistema, el absurdo de las convenciones que se ciernen en nuestras formas de vida social y en la cultura, la inaceptabilidad de la injusticia social derivada de un poder inoperante, en última instancia, contra los sistemas de poder; un texto que en su afán transgresor invierte el principal argumento ontológico del lenguaje: su valor como sistema de signos para representar el mundo, que en su caso significa partir desde su propio mundo para mostrar el sistema significante que lo represente.

Las ironías se suceden a lo largo de las cuatrocientas páginas del libro y afecta a todos los ámbitos de la vida sobre los que Ceyles deposita su mirada; dirigentes políticos (2015: 153), músicos (2015: 163), artistas (2015: 43), escritores antiguos y modernos (2015: 76), a quienes se hace partícipes de sus ensoñaciones alegóricas —«Cita en Wagon Lits»— que recuerdan a Ionesco (2015: 167-169), los mitos postmodernos y el mundo cotidiano —«Remudario apelante»— (2015: 231-232), Alfanjor o pájaro de la ceniza —«oda a Segafredo»— (2015: 234-236). La vida en sus más variadas facetas es presentada en muchas ocasiones como un espectáculo teatral, como un *ballet* protagonizado por personajes surrealistas, como una opereta o como un espectáculo circense:

desde el trapecio Brai los observaba sin agorar expectativas los leones mimetizaban la aburrida ineptia de los payazos administrándose fingidos garrotazos y arrancando de un tirón el soutache de sus casacas (2015: 157).

La historia (2015: 159-160), la retórica (2015: 219-221), la actualidad de un mundo caótico donde intentamos captar su sentido tantas veces sin conseguirlo, constituyen las capas temáticas que envuelven el bulbo central donde reside su sentido moral y su eticidad. El mundo del que nos hablan a través del sujeto las voces de Brai, Mur, Elia, Palo, Agur, Bru, Cleya, Lufto y un enigmático EME, su alter ego, la voz textual.

Nadie reconoce su sombra caminando sobre ella
 Nadie detrás ni de lejos
 Sólo al final se la descubre (intuyó Brai) cuando todo acaba
 cuando detrás de ese punto ni sombra queda (2015: 84).

BIBLIOGRAFÍA

- BUJALANCE, P. (2016-06-27): «La ceremonia del caos», *Diario Málaga Hoy*.
- CANO CALDERÓN, A. (1987): «El diario en la Literatura. Estudio de su tipología», *Anales de Filología Hispánica*, 3, 191/7, pp. 53-60.
- CERÓN, A. y DE JESÚS, F. (2017): *Una poética del pensamiento ensayo sobre el lenguaje y la creación*, Anthropos, Barcelona.
- CEYLES, J. (2015): *EME. Diario de un transformista*, El Toro Celeste, Málaga.
- CEYLES, J. (2021): *Todos o ninguno. World's Game: Una metafísica del juego*, El Toro Celeste, Málaga, Colección Uróboros.
- CEYLES, J. (2023): *Ciudadano EME. Crónica de un confinamiento*, El Toro Celeste, Málaga, Colección Uróboros.
- COLINAS, A. (2008): *El sentido primero de la palabra poética*, Siruela, Madrid.
- EAGGLETON, T. (2010): *Cómo leer un poema*, Akal, Madrid.
- FIGUEROA, A. y GALGANI MUÑOZ, J. (2017): «Esquizofrenia y poesía. El acto poético como reserva del estigma», *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 27, 2, pp. 222-234.
- GABÓ RODRÍGUEZ, J. (2023): «Maurice Blanchot y la crítica literaria como realización excéntrica del proyecto fenomenológico», en S. A. Flores Borjabab, I. Respalda Salas y R. Grana (coord.), *Nuevas investigaciones y perspectivas sobre literatura, cultura y pensamiento*, Dykinson, Madrid, pp. 301-317.
- GARNICA, N. (2021): «Paul De Man y “El concepto de ironía”. Friedrich Schlegel, la parábasis permanente y la subjetividad», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10, 21, pp. 164-176.

- GARRIDO, V. (2021): «El inconsciente del texto en los Diarios de Pizarnik: una lectura lacaniana», *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9, 7, pp. 85-119.
- GAVILÁN, J. (2021): «El fluir de las identidades múltiples. Ensayo en torno a *It*, la novela de Juan Ceyles», *Analecta Malacitana*, 42, pp. 297-311.
- GIMÉNEZ, D. (2016): «*El Libro del Desasosiego*, estética y materialidad de la sensación», *Abriu*, 5, pp. 51-63.
- GONZÁLEZ OTERO, A. (2017): «El diario: La escritura autobiográfica en su dimensión sociocultural y sus posibilidades cognoscitivas y creativas», *La Palabra*, 30, pp. 151-167.
- HIERRO, M. (1999): «La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el Diario íntimo», *Mediática*, 7, pp. 103-127.
- HUIZINGA, J. (1984): *Homo ludens*, Alianza, Madrid.
- LAGARDA LÓPEZ, C. y BURROLA ENCINAS, R. M. (2016): «Estrategias de autorrepresentación en Diarios de Alejandra Pizarnik», *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literaria*, 16, pp. 157-173.
- LARA GARRIDO, J. (2023): «Introducción», en R. Ballesteros, *Almendro y Caliza*, Centro Cultural Generación del 27, Málaga, pp. 9-101.
- LUQUE AMO, A. (2018): «La construcción del espacio íntimo en el Diario literario», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pp. 745-767.
- LUQUE AMO, A. (2019): *El diario personal en la literatura: Teoría del diario literario (1990-2018) de Andrés Trapiello*, Universidad de Granada. Tesis doctoral.
- LUQUE AMO, A. (2022): «Narrativa fragmentaria y escritura diarística en la literatura española de la democracia», *Castilla. Estudios de Literatura*, 13, pp. 405-424.
- LYOTARD, J. F. (2021): *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid.
- MATÉS VILLALBA, E. (2024): «Del verso a la prosa I. La construcción del inconsciente como código en *EME. Diario de un transformista*, de Juan Ceyles», *Serta. Revista Iberorománica*, 13, pp. 121-152.
- MIRAS BORONAT, N. S. (2016): «La existencia como juego: la Antropología filosófica de Eugen Fink» en S. París Armengol, I. Comins Mingol (eds.), *La interculturalidad en diálogo: estudios filosóficos*, Thémata, Sevilla, pp. 77-88.
- MORA VICENTE, L. (2018): «Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualización», *Revista Laboratorio*, 18.
- NIETZSCHE, F. (1971): *Ecce homo*, Alianza, Madrid.
- PASTORIZA, M. (2022): «De Las patas en las fuentes al Responso: la ilegibilidad como alegoría», *Literatura: teoría, historia y crítica*, 24, 1, pp. 49-73.
- PÉREZ DE TUDELA VELASCO, J. (2018): «Estudio introductorio», en H. Blumenberg, *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid, pp. 9-36.
- PONS, M. (2013): «Ilegibilidad y tradición en la poesía experimental», *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 8, pp. 28-46.

- RIZO-PATRÓN, R. (2010): «Diferencia y otredad desde la fenomenología de Husserl», *Areté. Revista de Filosofía*, 22, 1, pp. 87-105.
- RUIZ PÉREZ, P. (1995): «El lenguaje poético después de la estilística. Cuestiones de Historia y Materia», *Cauce. Revista de Filología y Didáctica*, 18/19, pp. 563-597.
- SAVIO, K. (2017): «El sujeto de la enunciación: diálogos entre la lingüística y el psicoanálisis», *Linguagem em (Dis)curso*, 17, 2, pp. 271-284.
- SAVIO, K. (2021): «El significante. Encuentros entre el psicoanálisis y los estudios del lenguaje», *Lengua y Habla*, 25, pp. 34-54.

RESEÑAS

CRISTÓBAL MACÍAS
MARÍA GÓMEZ JAIME
AROA ALGABA
FELICIDAD CASTILLO COBOS
VICENT MARTINES
IVÁN EDUARDO PASTORE MÍGUEZ
PATRICIA DÍAZ-ARCOS
MARINHA PARADELO VEIGA
MAR RODA SÁNCHEZ

Antonio Ramón Navarrete Orcera (2025): *El mundo clásico en el Camino de Santiago: España y Portugal*, Gráficas La Paz, Jaén, 653 pp.

Tras más de tres décadas dedicadas a la investigación y la divulgación del legado clásico, particularmente, pinturas de temática mitológica en grandes construcciones públicas y privadas (sobre todo, palacios), el profesor Navarrete Orcera, uno de nuestros principales expertos en los temas del legado y la tradición clásica en el arte, nos sorprende con este libro que aquí presentamos, dedicado a ilustrar la impresionante riqueza de los motivos clásicos en una amplia variedad de edificios de las localidades que jalonan los diversos «caminos» que llevan a la tumba del apóstol en Santiago de Compostela, tanto por la geografía española como portuguesa.

Como él mismo comenta en la Introducción (p. 11), la primera idea para este libro surgió en 2017 mientras hacía el llamado Camino Francés por primera vez. A su vez, una primera versión se publicó en 2019, *La mitología clásica en el Camino de Santiago*¹, aunque dedicada solo a España. Esta nueva versión incluye como novedad los edificios y localidades que componen los diferentes «caminos portugueses», así como datos nuevos y actualizados de edificios y obras, pues, por ejemplo, en esta versión se incluyen también por primera vez los museos.

Respecto a la estructura del libro, este se compone de dos partes principales, los «Caminos de España» (pp. 15-400) y los «Caminos de Portugal» (pp. 401-592). A su vez, la primera parte se compone de: el «Camino Francés» (pp. 17-76), que, como advierte el autor (p. 17), es el Camino de Santiago por antonomasia y el más frecuentado, que ya desde el descubrimiento de la tumba del apóstol en el siglo IX fue la ruta de peregrinación más importante durante el Medievo²; el «Camino Inglés» (pp. 77-83), recuperado en 1999, se inicia en las ciudades de El Ferrol y La

¹ Publicado en Jaén, con ISBN: 978-84-09-17392-1.

² Su trazado se compone de 760 km, dividido en 30 etapas.

Coruña y fue muy transitado durante la Edad Media por peregrinos procedentes del norte de Europa; el «Camino del Norte» (pp. 85-95), que sigue prácticamente toda la costa del Cantábrico, con una antigüedad y una longitud muy similares a las del Camino Francés (32 etapas)³; el «Camino Primitivo» (pp. 97-99), que fue la primera ruta de peregrinación conocida, parte de Oviedo, discurriendo por el interior hasta llegar a la provincia de Lugo y a la localidad de Melide, donde enlaza con el Camino Francés; el «Camino Vasco del Interior» (pp. 101-104) se compone de siete etapas, enlazando Irún con el Camino Francés; el «Camino Catalán» (pp. 105-127), que parte del Monasterio de Montserrat, al llegar a la localidad leridana de Tárrega se divide en dos, uno, más al norte, que pasa por Huesca y desemboca en el Camino Aragonés; el otro, tras 320 km, confluye con el Camino del Ebro poco antes de Zaragoza; el «Camino del Ebro» (pp. 129-155), que desde la desembocadura de este río remonta su curso hasta Logroño donde enlaza con el Camino Francés⁴; el «Camino Castellano-Aragonés» (pp. 157-161) une Gallur (en Zaragoza) con Burgos, donde enlaza con el Camino Francés; el «Camino de Castellón» (pp. 163-165), que enlaza con el Camino del Ebro en la localidad de Fuentes del Ebro tras once etapas y 280 km; el «Camino de Mallorca» (pp. 167-169), que se inicia en el Santuario de Lluc en Escorca y termina en Palma, donde, tras cruzar el Mediterráneo en dirección a la Península, enlaza con el Camino de la Lana⁵; la «Ruta de la Lana» (pp. 171-190), cuya ruta principal parte de Alicante y, tras pasar por las provincias de Albacete, Cuenca, Guadalajara y Soria, llega a Burgos, donde enlaza con el Camino Francés; el «Camino de Madrid» (pp. 191-244), que se inicia en la parroquia madrileña de Santiago y San Juan Bautista y, tras atravesar las provincias de Segovia y Valladolid, enlaza con el Camino Francés a la altura de Sahagún⁶; el denominado «Camino Mozárabe» (pp. 245-309), así llamado porque era el que seguían los cristianos que vivían en territorio árabe para enlazar con la Vía de la Plata en Mérida, tras recorrer las provincias de Almería, Granada y Córdoba⁷; el «Camino Manchego» (pp. 311-325), que partiría de Granada y llegaría a Toledo a través de Ciudad Real, donde enlazaría con el llamado «Camino de Levante», que parte de Valencia, con localidades tan importantes a nivel mitológico y artístico como Úbeda, Viso del Marqués y Toledo; la «Vía de la Plata» (pp. 327-386), que recibe su nombre de una antigua calzada romana que recorría el oeste de Hispania desde Mérida hasta Astorga y que en la

³ Fue muy frecuentado en los inicios del Medievo, aunque con el avance de la Reconquista hacia el sur fue perdiendo protagonismo.

⁴ Según la tradición, fue el camino que recorrió el propio apóstol Santiago en su labor evangélica, durante la cual se le apareció la Virgen María en el lugar donde después se levantó la Basílica del Pilar.

⁵ Tiene un recorrido de 60 km y cuatro etapas.

⁶ En el repaso por el Camino de Madrid el autor incluye el recorrido por los ramales de Aranjuez a Madrid y de Alcalá de Henares a Segovia.

⁷ En su recorrido el autor incluye también los ramales que parten de Jaén y Málaga.

Edad Media era la ruta que seguían los peregrinos desde el sur hasta Santiago, con el avance de la Reconquista hacia el sur esta ruta se fue prolongando hasta llegar a Sevilla e incluso a Cádiz y Huelva⁸; El «Camino Portugués por España» (pp. 387-397) es, en realidad, el tramo español del «Camino Portugués Central», que comienza en Tui (Pontevedra) y que desemboca en la propia Santiago tras 117 km y seis etapas; por último, el «Camino Canario» (pp. 399-400), que, según una tradición oral, recorre el trayecto seguido por unos marineros gallegos a comienzos del siglo xv, cuando portaron la imagen de Santiago «el chico» hasta los altos de Tirajana para fundar una ermita como acción de gracias por haber sido salvados de un temporal en el mar⁹.

La segunda parte del libro, dedicada a los caminos portugueses, se abre con el llamado «Camino Central Portugués» (pp. 403-548), siendo así uno de los capítulos más extensos. Esta ruta es la principal y más antigua de Portugal, que parte de Lisboa para llegar a Santiago, y por su largo recorrido (645,5 km desde Lisboa) es equiparable al Camino Francés, al del Norte o al de la Vía de la Plata, siendo también muy importante la presencia mitológica, sobre todo en Lisboa y Oporto. A continuación se trata el «Camino Portugués de la Costa» (pp. 549-550), que es una bifurcación del Camino Central Portugués que transcurre entre el Atlántico y la sierra; el «Camino Portugués del Interior» (pp. 551-561), que corresponde a un antiguo itinerario medieval que atraviesa ocho municipios portugueses y uno español (Verín), hasta conectar con el Camino Sanabrés¹⁰; el «Camino Portugués Central del Sur» (pp. 563-565), que atraviesa el Sur portugués para converger en Santarém con el Camino Central Portugués, en un recorrido de 467 km y veinte etapas; la «Vía ascendente de Portugal» (pp. 567-583), de muy reciente creación, que une Tavira con Troncoso, en un recorrido de 649 km y 29 etapas; y, por último, el «Camino de Torres» (pp. 585-592), que debe su nombre a Diego de Torres Villarroel, autor español del xviii, que ejerció como profesor de Matemáticas en Salamanca y estuvo exiliado en Portugal entre 1732 y 1734, y que algunos años después decidió emprender el camino de Santiago partiendo de Salamanca y enlazando con el Camino Portugués Central en Ponte de Lima.

⁸ En su recorrido el autor parte de Cádiz y sigue por Jerez de la Frontera, e incluye también el ramal de Antequera, que se une con Sevilla en ocho etapas.

⁹ Eso supone, en esencia, recorrer toda la isla de Gran Canaria de sur a norte, comenzando en Maspalomas. Se trata de la ruta jacobea más antigua fuera de la Europa continental y, cuando es Año Jacobeo, los peregrinos obtienen los mismos privilegios que los que van a la catedral de Santiago de Compostela.

¹⁰ El Camino Sanabrés tiene su origen en la Vía de la Plata que viene del sur de España. Se separa de ella en Granja de Morerueta (Zamora), dirigiéndose hacia el noroeste a través de la comarca de Sanabria —de ahí su nombre. Pasa por localidades como Puebla de Sanabria, cruza la sierra y entra en Galicia por A Gudiña (Ourense).

El libro se cierra con una amplia bibliografía (pp. 593-622) y unos índices finales, de edificios (pp. 623-634), de personajes mitológicos (pp. 635-645), de personajes históricos (pp. 645-648) y de personajes alegóricos (pp. 648-653).

En cuanto a la información que se ofrece, esta depende mucho, obviamente, de la relevancia del edificio en cuestión en cuanto al hecho de albergar más o menos muestras de arte mitológico. En los casos más notorios no solo se ofrecen datos de los orígenes y constructores del edificio, sino que se informa de los artistas encargados de su decoración, así como de las diversas remodelaciones sufridas, que en muchos casos eliminaron o aportaron nuevos elementos decorativos de temática clásica.

Entre las artes representadas, se privilegia la pintura (al fresco, sobre lienzo, etc.) sobre las demás, aunque en el caso portugués tiene una amplia representación la pintura sobre azulejos, sobre todo, durante los siglos XVII y XVIII, cuando se crean los grandes paneles narrativos barrocos con escenas históricas, religiosas, mitológicas y de la vida cotidiana, con presencia masiva en iglesias, palacios, estaciones de tren o jardines. En el caso de la escultura, tienen gran importancia las representaciones de personajes mitológicos pensados para jardines, fuentes y estanques. Mucha atención se presta también a los tapices, con escenas mitológicas y, en menor medida, históricas o pseudohistóricas, bien representados no solo en palacios, quintas o museos sino también, y es lo que más puede sorprendernos, en catedrales e iglesias. Nos ha llamado mucho la atención la parte dedicada a la descripción de las carrozas presentes en el Museo Nacional de Carruajes de Lisboa (pp. 477-484), que es de tipo alegórico-mitológico, dominando el tema de las estaciones y los continentes, que «se adaptaban muy bien a la simetría constructiva de los carruajes» (p. 477).

Más difícil es delimitar la temática de las obras estudiadas por la riqueza y heterogeneidad de los motivos representados. No obstante, personalmente nos ha llamado la atención, sobre todo en la parte dedicada a la descripción de las obras presentes en edificios españoles, el número de ocasiones en que se representa la figura de Hércules, que podría explicarse por ser símbolo del poder monárquico, ya que el héroe fue adoptado por las casas reales europeas (y por la monarquía española en particular) para legitimar su poder; pudo influir también el hecho de que era una forma de que los reyes (en particular, los españoles) y muchas familias nobles vincularan ficticiamente su genealogía con la del héroe mítico; asimismo, su presencia en España también se justifica porque, según el mito, alguno de sus trabajos se llevaron a cabo en nuestro suelo y se le asociaba también con la fundación de algunas de nuestras ciudades; del mismo modo, sus doce trabajos ofrecían un rico programa iconográfico para decorar, sin olvidar la relación que a menudo se establecía entre los trabajos y sufrimientos del héroe y los padecimientos de Jesucristo en su afán por salvar a los hombres del pecado.

A este tema se puede unir la reiteración con la que suelen representarse las doce Sibilas en las iglesias, junto a motivos más propiamente cristianos, entendidas, claro está, como profetisas «gentiles» que anunciaron la llegada del cristianismo.

Es decir, era una forma de integrar el cristianismo y su mensaje evangélico con motivos de la cultura clásica, y, en definitiva, de universalizar el mensaje cristiano, pues estas doce Sibilas venían a equipararse con los doce profetas hebreos del Antiguo Testamento.

Por supuesto, el grueso de las representaciones mitológicas procede o bien del arte italiano del Renacimiento o son adaptaciones a partir de obras como las *Metamorfosis* de Ovidio (en muchos casos, de grabados que acompañaban a ediciones de esta obra) o de la *Iconología* de Cesare Ripa, obra esta que ejerció una gran influencia en el arte occidental, sobre todo en la representación alegórica, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX.

Un aspecto que queremos destacar en este libro de Navarrete Orcera, como ya se ha puesto de relieve en las diversas reseñas que se han hecho de libros y trabajos suyos anteriores, es la enorme importancia del aparato gráfico que acompaña a sus detalladas y eruditas explicaciones. No se trata de mero soporte gráfico o «relleno visual», como el propio Navarrete dice en la Introducción, sino que es un complemento necesario para poder entender y apreciar mucho de lo que se dice en el texto escrito. Además, la gran calidad de muchas de las imágenes, que no olvidemos que en prácticamente todos los casos han sido hechas *in situ* por el autor, y su número (unas 905), convierten una obra como esta en un auténtico catálogo, que bien podría acompañar al peregrino o al viajero en su recorrido por algunos de los múltiples «caminos» que estructuran el libro de Navarrete, para desvelarle aspectos insospechados de los edificios o de las muestras del arte sacro y profano que le salen al paso.

De no menor importancia son las innumerables notas al pie, que en esta ocasión no se limitan a comentar aspectos históricos o artísticos de las obras o edificios comentados, sino que incluso ofrecen datos, bastante actualizados, de la población de las múltiples localidades que puede recorrer el peregrino en su itinerario, además de información bibliográfica, sobre todo cuando se termina una determinada sección del libro.

A modo de conclusión, el libro de Navarrete sobre el Camino de Santiago es, una vez más, una apuesta por combinar investigación rigurosa con divulgación en su intento por dar a conocer al gran público muchas de las joyas arquitectónicas, históricas y artísticas que conservan edificios emblemáticos de la geografía peninsular, en este caso, de la geografía vinculada con la arraigada devoción popular hacia el apóstol, tras el descubrimiento de su supuesta tumba en el siglo IX.

Cristóbal Macías

Maestro Arsegino de Padua (2024): *Quadriga*, Edición crítica, Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d'Italia, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze, 330 pp. Traducción y comentario a cargo de Eduardo Serrano.

Durante el año 2024 ha visto la luz, dentro de la prestigiosa colección «Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d'Italia», la magnífica edición de las *Quadriga* del maestro paduano Arsegino, uno de los más importantes manuales del *ars dictaminis* medieval, obra de Eduardo Serrano.

Este trabajo es el resultado de una completa reelaboración de su tesis doctoral, dirigida por el profesor Antonio Alberte González, de la Universidad de Málaga, de la que fuimos tutor, que fue defendida brillantemente el 14 de junio de 2021, y supone la primera edición crítica completa de una obra que, hasta este momento, solo había conocido transcripciones parciales debidas a Giusto Grion, Paolo Marangon, Gian Carlo Alessio y Sibylle Hallik, de las que solo las de Marangon tenían un verdadero propósito crítico. Asimismo, solo los tres últimos autores mencionados le han dedicado, entre los críticos modernos, estudios monográficos a la figura de Arsegino de Padua, algo que contrasta con el interés que han despertado las *Quadriga* entre un buen número de estudiosos modernos.

El volumen se abre con una extensa Introducción (pp. 1-42), en la que se tratan en profundidad todas las cuestiones que suscita la personalidad del autor, el maestro paduano Arsegino, su obra, con particular atención al texto que sirve de base para la edición, las *Quadriga*, y la cuestión, muy compleja, como se verá, de las fuentes y de la posible originalidad del paduano.

Respecto a su autor, se desconocen muchos datos básicos de su biografía, y una buena parte de los que se ofrecen son producto de conjeturas inciertas extraídas de los pocos indicios a nuestra disposición. Además, una parte sustancial de la información disponible procede de un humanista italiano del XVI, Bernardino Escardeonio, quien en un capítulo que dedica a los gramáticos, rétores y oradores de Padua, comienza su exposición precisamente por *Arseginus*, a quien considera

profesor de gramática y retórica, y le atribuye cuatro obras: las *Quadrige*, unas *insignes sententiae*, un *libellum Proverbiorum* y unas *Epistole*, obras todas ellas que afirma haber visto en un códice muy antiguo. En 1870, Giusto Grion, en un ensayo sobre la figura del clérigo goliárdico alemán Fridanc, de quien cree haber encontrado referencias en el *ars epistolaris dictaminis* de Arsegino, manifiesta explícitamente haber consultado las *Quadrige* en el manuscrito 1182 de la Biblioteca de la Universidad de Padua, el único ejemplar completo conservado. Además, Grion afirma que las *Quadrige* recibieron en Padua el mismo honor que un año antes se había otorgado a otro tratado similar, el *Boncompagnus*, de Boncompagno de Signa, en Bolonia, algo que ocurrió en 1215, por lo que las *Quadrige* deberían datarse, a partir de esta información, en 1216. Finalmente, entre los autores modernos, han sido sobre todo las investigaciones de Marangon, recogidas en un trabajo publicado en 1977, las que más han contribuido a colmar algunas de las múltiples lagunas que aún subsisten en la biografía de nuestro maestro. A este trabajo habría que añadir algunos otros posteriores de autores diversos, que han aportado algunos datos más sobre nuestro autor a partir de documentos encontrados en archivos y en los que se le menciona.

A partir de todas estas fuentes es posible establecer que la fecha de nacimiento de Arsegino debe situarse en la década de los 80 o principios de los 90 del siglo XII. Es posible que muriera antes de 1257. Debió cursar estudios en la escuela de artes de Bolonia, según la costumbre de la época. También tenemos indicios para relacionarlo con el *Studium* de Vicenza, al menos entre 1204 y 1209. Desde el testimonio de Escardeonio se acepta que fue maestro de gramática y retórica, actividad que debía compatibilizar, como era habitual en las ciudades del norte de Italia, con la de notario. Quizás por su actividad profesional debió mantener una frecuente relación con las élites civil y eclesiástica de Padua. No es descartable que impartiera clases en algunas de las escuelas eclesiásticas de la ciudad, si bien Marangon apuesta más por considerarlo maestro en una escuela laica. Esto demostraría, frente a la creencia tradicional, que en Padua sí existieron escuelas específicas de retórica y notariado, en las que se prepararían el examen de acreditación los aspirantes al cargo de notario. También se ha planteado la posibilidad de que Arsegino ejerciera como maestro en el recién fundado *Studium* paduano. A este respecto, en una ciudad como la Padua de comienzos del XIII, debieron coexistir establecimientos de enseñanza muy diversos en los que maestros como Arsegino pudieran impartir sus lecciones indistinta y simultáneamente.

Respecto a su obra, aunque desde Escardeonio se le atribuyeron cuatro escritos, *Quadrige*, *Sententie*, *Liber Proverbiorum* y unas *Epistole*, a partir de la confrontación de los manuscritos que nos las han transmitido, Serrano ha conseguido demostrar que las supuestas *Sententie*, el segundo tratado, no serían una obra independiente, sino la primera parte de los *Proverbia*, tratado este que Escardeonio consideró como obra independiente a partir de la rúbrica *Proverbia Salomonis*

que encontró en el manuscrito por él consultado. Este hallazgo constituye una de las aportaciones principales de su estudio.

Respecto al tratado fundamental de Arsegiño, las *Quadrige* nos han llegado en dos manuscritos, el ms. 1182, de la Biblioteca Universitaria de Padua, del siglo xv, que está completo, y un segundo manuscrito, el ms. IV E 42, de la Biblioteca Nacional de Nápoles, que está incompleto, pues solo se compone de cuatro folios (pues se le utilizó como hojas de guarda anterior y posterior del códice señalado), de los que solo son legibles el anverso y el reverso del primero y del último; el resto está tan deteriorado que solo es legible muy fragmentariamente.

Respecto al título, hay que advertir que el códice paduano carece de intitulación inicial, y que la referencia al título aparece en dos ocasiones en el prefacio: la primera *Quadrigas*, y la segunda, *quadrige*. Por su parte, el códice napolitano sí presenta intitulación inicial, y en este caso aparece como título *Quadrige*. Según Serrano, frente al título tradicionalmente atribuido al tratado, *Quadriga*, en nominativo singular, lo correcto sería la forma plural con *e* en vez del diptongo *ae*, como era habitual en los textos de la época: *Quadrige*.

El título seguiría la práctica de la época de emplear títulos alegóricos, que en su caso se explica porque Arsegiño concibe su obra como una cuadriga que, apoyada en sus cuatro ruedas, transportará a los iniciados en el *ars dictaminis* hasta la riqueza y el honor. Sin embargo, para Serrano, este tipo de títulos serviría de marca distintiva del maestro en cuestión frente a otros rivales, en un ambiente escolar muy competitivo.

Respecto a su datación, tanto Escardeonio como Grion hablan del año 1216, mientras que en la intitulación final del manuscrito de Padua aparece 1217, fecha esta por la que se inclina Serrano como la de la conclusión del manuscrito.

Respecto a su contenido y estructura, las *Quadrige* responden a un tratado de *ars dictaminis* prototípico de principios del siglo xiii, cuyo mérito principal es el haber dispuesto de forma clara y ordenada un corpus de material, procedente de múltiples tradiciones, que se articula en cuatro núcleos principales: los aspectos básicos del *dictamen*, las partes de la carta, la corrección gramatical y el estilo.

Entre las innovaciones de la obra, Serrano destaca «la sistematización y la organización de la materia» (p. 25). De hecho, uno de los principales méritos del maestro paduano radica en haber conseguido integrar en el *ars dictaminis* los *officia oratoris* ciceroniano con los *principia dictatorie facultatis*, *principia* estos que se refieren a las cuatro ruedas que sirven de eje a la obra, a saber, la *inventio*, la *dispositio*, la *correctio* y la *adornatio*. Esto se traslada a la organización interna de las *Quadrige*, que se inician con un prefacio general, al que siguen las cuatro partes mencionadas, cada una de las cuales se abre con un breve prólogo y un índice con las rúbricas o temas que en ella se van a tratar.

El prólogo es algo más extenso de lo que era habitual en los manuales tradicionales de *ars dictaminis*, en el que junto a la *captatio benivolentiae* se introducen todos los tópicos habituales en estas piezas oratorias, como la humildad del autor,

la utilidad de sus enseñanzas y las amenazas y envidia de sus rivales. Es aquí también donde se justifica el título alegórico de la obra.

El primer capítulo o rueda, la *Inventio*, está conformado por 38 rúbricas, que reúnen los conceptos básicos del *ars*, aunque solo las últimas están más directamente relacionadas con la *inventio*. Un aspecto que destaca especialmente en esta primera sección es el intento de Arsegino de adaptar la epístola a las personas que intervienen y a la situación comunicativa, para despojarla, hasta cierto punto, del carácter formular del género.

El segundo capítulo, la *Dispositio*, integrado por 31 rúbricas, incluye el estudio de las partes de la carta, con una abundante casuística y ejemplos, sobre todo en la *salutatio*. Arsegino implementa aquí algunas innovaciones como la de armonizar la práctica francesa del uso de proverbios con el exordio tradicional dentro de la carta; o imbricar exordio y narración dentro de la misma cláusula, siguiendo el ejemplo de la curia romana.

La tercera parte, la *Correctio*, con 22 rúbricas, trata cuestiones básicas en el *ars dictaminis* de los tratados de finales del XII y comienzos del XIII, como la corrección tanto a nivel de la palabra como de la oración, o la propia coherencia, cohesión y adecuación de la expresión. Una de sus secciones fundamentales era las *virtutes* y *vitia vitanda*. Cierra la sección el tratamiento de la puntuación.

La última parte o rueda, la *Adornatio*, con sus 15 rúbricas, presenta la combinación de dos tradiciones estilísticas: la que se basaba en el empleo del *ordo artificialis* y el ritmo, y la de raigambre ciceroniana, que prestaba mucha atención a las figuras retóricas. Serrano pone de relieve, respecto a esta sección, el desigual tratamiento que hace Arsegino de las figuras retóricas, pues en esencia se reduce a un tratamiento muy extenso de la metáfora, concluyendo que se trata de «la sección menos lograda de la obra» (p. 30), algo de lo que Arsegino debía ser consciente, razón por la cual remite a Cicerón para un examen más en profundidad de las figuras retóricas.

La conclusión a este estudio sobre el contenido y estructura de las *Quadrige*, uno de los aspectos más destacados de la Introducción, es que esta se ajusta perfectamente al paradigma de lo que se esperaba de un manual noritaliano de principios del XIII, que proporciona *in extenso* todos los saberes necesarios para redactar de manera correcta y elegante en prosa latina.

Capítulo fundamental en esta Introducción es el dedicado a las fuentes y a la posible originalidad del tratado (pp. 31-42). A este respecto, Serrano insiste en dos aspectos esenciales: de un lado, el tratado está hábilmente construido ensamblando una tradición doctrinal donde se mezclan desde fuentes latinas clásicas hasta autoridades del *ars dictaminis* medieval; en segundo lugar, respecto a las fuentes, a menudo son muy difíciles de localizar, pues el autor se muestra renuente a la adaptación literal de las mismas, reelaborándolas tanto que Serrano prefiere hablar de paralelos, dejando el calificativo de «fuente» solo cuando las semejanzas con un determinado autor u obra sean recurrentes.

Serrano establece hasta cinco tipos en cuanto a la manera como Arseginio presenta el sustrato doctrinal que sirve de base a su obra: 1) la cita más o menos literal, empleada en ejemplos, fórmulas, etc; 2) citas más o menos literales, empleadas como cita de autoridad en la exposición del autor; 3) pasajes de contenido doctrinal tan reelaborados que resulta difícil adscribirlos a un determinado autor u obra; 4) pasajes de similares características al anterior, pero sin contenido doctrinal; 5) alusiones a autores que se proponen como modelos, pero sin citas textuales.

De otro lado, y como prueba de la dificultad para determinar las fuentes concretas, en p. 32, Serrano da una lista de autores citados explícitamente por Arseginio, pero advirtiendo que la mera mención al autor no garantiza necesariamente que esté presente como fuente en el tratado. Hechas estas advertencias, entre las fuentes seguras podemos señalar, entre los clásicos, las retóricas ciceroniana (*De inventione*) y pseudociceroniana (*Rhetorica ad Herennium*), destacando el hecho de que la mayoría de las citas de Cicerón son literales, lo que indica una consulta expresa de su obra. Destacable es también Horacio, al que emplea como autoridad en su argumentación. De la Antigüedad tardía y comienzos del Medievo destaca Boecio, de quien Serrano ha identificado hasta diez pasajes en las *Quadrige*. Se completa esta panoplia con pasajes que remiten al ámbito del Derecho (cinco de ellos procedentes de la obra de Justiniano); citas bíblicas (hasta 34 pasajes), la mayoría veterotestamentaria, y, por supuesto, obras dictaminales anteriores, en particular, la obra de Bonocompagno de Signa, el *Floribus rethoricis* (manual anónimo francés) y la *Summa de arte dictandi* del Maestro Gaufrido.

Pero junto a las fuentes, el maestro Arseginio advierte también de la inclusión en su tratado de su propio punto de vista, aspecto este que constituiría la parte más innovadora del trabajo del paduano. Entre estas innovaciones, Serrano señala, entre otras (p. 41): la inclusión y la definición del concepto de *inventio*; la distinción de trece tipos de *dictamen* en prosa; el análisis de los mecanismos de la *captatio benivolentiae*; la distinción de dos tipos de *narratio*; o establecer los tipos de conclusión dependiendo del tono adoptado.

Aquí termina la Introducción propiamente dicha y se abre otro apartado denominado *Prolegomena* (pp. 43-64), mucho más técnico, dedicado al análisis de los dos manuscritos que nos han transmitido las *Quadrige*; a la *tabula* resultante de la colación de los dos manuscritos, con las lecciones preferentes, las lecciones equipolentes y las desestimadas en ambos códices; los criterios de edición y algunas observaciones sobre la traducción castellana. En los criterios de edición queremos destacar la frecuente intervención del editor en el texto latino, debido a la corrupción del texto por la impericia del copista. Los errores con los que se ha encontrado Serrano son de todo tipo, y en la fijación del texto del manuscrito de Padua (*P*) no solo se han tenido en cuenta las lecturas del manuscrito napolitano (*N*), sino también las lecturas y conjeturas de Marangon —no así los fragmentos transcritos por Grion, Alessio y Halik, por carecer de propósito crítico—.

Entre sus actuaciones como editor, ha mantenido los dobles ortográficos que se encuentran frecuentemente en el texto; no se ha seguido la puntuación del manuscrito, y en el uso de mayúsculas se sigue el criterio ortográfico moderno. Se ha respetado también la estructura original del texto editado. Un criterio básico que ha seguido como editor y traductor ha sido el de primar la inteligibilidad del texto, por eso en la traducción, aunque ha sido muy respetuoso con el original, ha mantenido a menudo incluso las repeticiones de palabras pertenecientes a la misma familia léxica, pero sin caer en la traducción meramente literal.

El apartado de Bibliografía y Abreviaturas (pp. 65-82) se ha dividido, como es habitual en obras de este tipo, en fuentes y literatura secundaria, que aquí se denomina «Instrumenta y estudios».

La edición propiamente dicha empieza en la página 83 y llega hasta la 213. Se trata de la habitual edición *a fronte*, con el texto latino a la izquierda y la versión castellana a la derecha. En el texto latino figura al pie el aparato crítico, mientras que en la versión castellana las habituales notas al pie se han sustituido por notas al final, que abarcan las pp. 215-314. A menudo las notas son tan extensas que justifica que en este caso se hable más de comentario que de traducción anotada. Son notas de muy variado tipo¹, pero en general de una gran profundidad filológica, lo que demuestra los amplios conocimientos y el dominio de la materia de que hace gala su autor. Respecto a la estructura del texto editado, el Prólogo presenta exclusivamente la división en párrafos mediante números arábigos entre paréntesis. En cuanto a las cuatro partes en que se estructura el tratado, cada una presenta tres niveles de división: empleo de números romanos para identificar cada parte; empleo de números arábigos entre corchetes para identificar cada una de las rúbricas en que se subdivide el capítulo, rúbrica que es tratada como un párrafo; empleo de números arábigos entre paréntesis para señalar las subdivisiones del párrafo.

En cuanto a la traducción, a pesar de la dificultad que suponen tratados técnicos de este tipo vinculados con el ámbito de la retórica, el autor ha conseguido articular una versión española que permite no solo seguir perfectamente el texto latino, sino que hace además fluida su lectura en español, algo que agradecerán los lectores que se acerquen a la misma.

La obra se cierra con los índices de autores y obras anónimas (pp. 317-321), de personajes y lugares (pp. 323-324) y de términos retóricos en el texto latino (pp. 325-328).

A modo de conclusión, nos encontramos ante un magnífico trabajo que demuestra el buen hacer de su autor, su solvencia científica y su profundo conocimiento de una materia a la que, nos consta, ha dedicado muchos años de duro y, a menudo, ingrato esfuerzo, que ahora se ha visto finalmente recompensado con la publicación de este tan necesario texto, que reivindica la obra del paduano

¹ Notas filológicas, explicativas de fuentes y doctrinales (Serrano, p. 65).

Arsegino, a través del cual el lector podrá acercarse a un tipo de tratado retórico fundamental en estos siglos finales del Medievo, que tanto contribuyeron a mejorar la manera de redactar textos en prosa latina, antes de la gran revolución que llegará, poco tiempo después, con los grandes maestros del neolatín renacentista.

Cristóbal Macías

Victoria Eugenia Rodríguez Martín, Gema Senés Rodríguez, Virginia Alfaro Bech, Antonio Rojas Rodríguez y José Luis Espinar Ojeda (2024): Pierio Valeriano, *Jeroglíficos, Libros VI-XVIII*, Instituto de Estudios Humanísticos-Centro de Estudios Clásicos-Universidad Nacional Autónoma de México, Alcañiz-Lisboa-México, xxvii+784 pp.

Algunos años atrás el profesor Francisco Talavera Esteso, catedrático de Filología Latina por la Universidad de Málaga, inició una empresa tan necesaria como ambiciosa para el estudio y conocimiento de la literatura neolatina: se trata de la edición crítica y traducción de *Hieroglyphica sive De Sacris Aegyptiorum Litteris Commentarii* del humanista Pierio Valeriano (s. xv-xvi), una obra monumental, publicada en 1556, compuesta por cincuenta y ocho libros. En su momento, el profesor Talavera Esteso publicó en el volumen XXI.1 de la colección «Palmyrenus» la primera edición moderna del humanista de Belluno, ocupándose del Prólogo General y los libros I-V.

Recientemente, gracias a la labor de sus discípulos, los doctores Rodríguez Martín, Senés Rodríguez, Alfaro Bech, Rojas Rodríguez y Espinar Ojeda, la edición moderna y traducción de la obra de Valeriano ve su continuación en el volumen XXI.2 de «Palmyrenus», la colección dirigida por el profesor José María Maestre. El trabajo de los autores, que nos presenta los libros VI-XVIII, se enmarca en el proyecto de investigación «Tradición de los saberes sobre la naturaleza en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano y su proyección en la Emblemática y la Simbología» (FFI2012-34145), que, junto con el apoyo del Departamento de Filología Latina de la Universidad de Málaga, ha permitido la publicación final del volumen.

La cuidada edición bilingüe que nos presentan los editores parte de la *editio princeps* de 1556 en Basilea, aunque también ha sido de utilidad la edición florentina incompleta del mismo año. Asimismo, destacamos la necesidad de esta edición moderna, pues la ortografía y puntuación latinas modernizadas, amén de la división en capítulos y parágrafos del texto, devuelven la obra de Valeriano al

presente, convirtiéndola en un puente entre el lector actual y los inabarcables saberes de nuestro erudito humanista. Además, son de gran utilidad las anotaciones en la traducción, así como el aparato crítico del texto latino, que solventan la interpretación de ciertos pasajes.

El lector podrá moverse con facilidad entre las páginas de estos nuevos trece libros gracias a los cinco índices que incluye el volumen: un índice general (p. 781), que ayudará a comprender la organización de esta cuasimiscelánea, un índice de autores citados (p. 749), de materias (p. 761), de personajes históricos (p. 775) y de ilustraciones (p. 777).

Respecto de la organización y contenido de los libros, todos ellos están dedicados por Pierio Valeriano a una personalidad de su época y suele tratar un tema en concreto. Los afortunados a quienes Pierio Valeriano dedicó sus pequeñas obritas componen una red de contactos, cuyo estudio puede iluminarnos sobre las conexiones y relaciones establecidas entre figuras del alto clero e intelectuales, quienes eran por lo general profesores en las universidades. Entre los dedicatarios encontramos al humanista y diplomático Celio Calcagnini, a los cardenales Fabio Vigili de Espoleto, Bernardino Maffei, Egidio de Viterbo o Próspero Santacroce, el canónigo Pietro Corsi y profesores de universidad como Achille Bocchi y Rómulo Amaseo.

En cuanto a los *Hieroglyphica*, esta obra supone una fuente única de conocimiento, capaz de aunar en un mismo libro o, incluso, capítulo, saberes tan dispares como interesantes. Así pues, no faltan las citas literarias, las referencias a hechos célebres o personajes históricos como Démades o Heliogábalo, la descripción detallada del mundo animal, el notable dominio de la astrología y la numismática, su gran comprensión de las religiones y culturas egipcia, griega y romana y, sobre todo, el gran peso que asume la *christiana interpretatio* en el estudio de los símbolos. Con todo, la variedad de los saberes y la ocasional especificidad del léxico que se vislumbran en la obra hacen la tarea de traducción algo más compleja, como reconocen sus autores (p. xv); no obstante, el resultado es una traducción homogénea y fluida, que respeta el texto original y, a su vez, lo hace accesible a cualquier lector curioso, especializado o no en la materia.

Como decíamos, la riqueza compositiva y de contenido de los *Jeroglíficos* la hacen una obra sumamente atractiva y heterogénea. Se observará que en ella el uso de *excerpta* constituye uno de los mecanismos compositivos más recurrentes de Valeriano y, en general, de los autores neolatinos. Tan sólo en el libro VI (pp. 8-52) encontramos citas de Marcial, Horacio, Virgilio, Filón de Alejandría, San Pablo o Anaxágoras.

Igualmente, otro de sus principales atractivos es la disertación filosófica dotada de gran capacidad dialéctica, que amplía las fronteras del tema escogido. De ello es ejemplo el libro VII (pp. 53-99), en el que el autor se ocupa de la hormiga y, a raíz de esta, recuerda el pasaje del *Fedón* donde Platón sostiene que quienes fueron virtuosos pero prescindieron de la filosofía se convertirán en hormigas.

Son dignas de atención también las menciones a la contemporaneidad, que revelan la psicología y el código moral de su autor. Por ejemplo, en el mencionado libro VII se denuncia la adulación como una de las causas de perdición y ruina de los hombres en Italia, y Valeriano trae a colación de su crítica una célebre frase de Diógenes que respondía a cuál era la mordedura más peligrosa: «si de los salvajes me preguntas, el delator; si de los domésticos, el adulador» (p. 61). Este tipo de análisis sociales, sustentados en argumentos de pensadores clásicos, son comunes en los trece libros y nos demuestran hasta qué punto la ética occidental se cimienta en la moralidad de la Antigüedad.

Como adelantamos, Valeriano es un gran conocedor de la astrología y usa este saber para completar los significados del animal, como ocurre con el tratamiento del escarabajo en el libro VIII (pp. 100-143) o de la serpiente en el libro XIV (pp. 454-517), para la cual cita a Nicéforo, Arato o Teón de Alejandría. De esta forma, el bellunés se presenta como un humanista cristiano cuyas creencias y fe religiosa nunca fueron un impedimento a la *curiositas* y la investigación concienzuda de un ámbito tan criticado por figuras como San Agustín o Tertuliano.

Por su parte, el filólogo clásico disfrutará sin duda de libros como el IX (pp. 144-203), donde Valeriano hace gala de su enorme dominio del griego y latín rescatando expresiones populares de gran gracia y acierto aún a día de hoy como *sus Minervam* («un cerdo enseñó a Minerva»), ὅς ὑπ' Ἀθηναίαν ἔριν ἤρισεν («un cerdo desafió a una competición a Atenea») o ὅς ἐκόμασεν («un cerdo bailó»). Además, complementan el texto las alusiones a la mitología y a la literatura griega, que constatan una vez más la deuda cultural y académica del Renacimiento con las letras grecolatinas.

Se hacen notar los amplios conocimientos historiográficos del autor en el libro XI (pp. 270-331), donde se ilustra el imaginario de la loba recurriendo al ejemplo de Mesalina, quien adoptó el mote de Licisca (de «lyc-»); en el libro XV (pp. 518-575), en el cual se detalla una larga lista de pueblos cuyas enseñanzas consistían en dibujos de serpientes; o en el libro XVI (pp. 576-631), donde se refuerza la creencia de la serpiente como animal vinculado a los presagios de muerte con una anécdota de Tiberio Graco, quien encontró crías de serpiente en su casco poco antes de ser asesinado.

Es singular el libro XVII (pp. 632-693) por venir acompañado de dos paratextos, una carta de Valeriano a Egidio de Viterbo y otra en respuesta del cardenal. En ellas, el autor confiesa a Egidio que concibió su empresa literaria siguiendo el ejemplo de Plutarco, es decir, dedicando pequeñas obritas de temas concretos a sus amigos, y le pide al cardenal que elija el animal que desee para tratarlo. Estas epístolas son ventanas privilegiadas al proceso creativo, cuyas formas y estilo no reniegan de la elegancia literaria y nos proveen de información histórica clave para el conocimiento del ambiente de ebullición cultural y académica en que se movían los humanistas.

Finalmente, nos parece pertinente señalar que la labor de Pierio va más allá de la compilación y la consulta superficial de las fuentes, algo que podemos comprobar en el libro x (pp. 204-269), donde observamos cómo el italiano enfrenta la opinión de Aristóteles sobre la cabra con la de filósofos como Arquelao o Alcmeón de Crotona, para al final acabar decantándose por el primero. Este método comparativo y analítico de teorías opuestas nos prueba una vez más la erudición del autor y el cuidado puesto en su obra.

A modo de conclusión, nos reiteramos en la importancia de conocer los *Jeroglíficos*, un manual de consulta obligatoria en el Renacimiento y el Barroco y una obra de gran utilidad e interés para cualquier filólogo clásico, estudioso del arte, numismática, simbología, teología, mitología clásica, historia o filosofía. De igual manera, subrayamos el incalculable valor de esta primera traducción al español de los libros VI-XVIII, un hito dentro de la investigación de la literatura neolatina y la literatura emblemática. Esperamos que sus autores continúen esta loable empresa que rescata a tan eximio humanista y su obra del silencio, demostrando así la relevancia y magnífica aportación de excelentes figuras del Renacimiento a las letras latinas y acercándonos al mundo clásico de manera sorprendente y magistral.

María Gómez Jaime

Delia Macías Fuentes (ed. lit.) (2025): *Francisco Satorres, El Delfín*, Edición crítica, traducción anotada e índices, Alcañiz - Instituto de Estudios Humanísticos, Lisboa - Centro de Estudios Clásicos, México - Universidad Nacional Autónoma de México, CXVI+246 pp.

El trece de junio de 1543, el humanista catalán Francisco Satorres publicó su única obra conocida, *El Delfín*, una pieza dramática sorprendente por su tema, sus claros ecos clásicos, su incierta versificación y, sin duda, por el contexto en que se da el nacimiento y posterior vivificación del texto teatral. Las arenas del tiempo cubrieron lo que consideramos, no solo una obra de considerable valor literario, sino también de inestimable valor histórico, puesto que supone una de las escasas fuentes donde encontramos relatado el asedio sufrido por la ciudad de Perpiñán a manos de los franceses comandados por las tropas del delfín Enrique (1542), un conflicto que enfrentó a los monarcas más poderosos de Europa en ese momento, Carlos V y Francisco I. No obstante, tras una larga y minuciosa tarea de investigación, la profesora Delia Macías Fuentes, de la Universidad de Málaga, rescata con esta publicación al autor y su obra de la cruel *damnatio memoriae* que Cronos parecía haberle impuesto.

Este trabajo, que se publica en la prestigiosa Serie Textos de la Colección de Textos y Estudios Humanísticos *Palmyrenus* y se enmarca en el proyecto «Confianza versus desconfianza hacia los gobernantes en textos latinos y vernáculos andaluces desde el Renacimiento hasta nuestros días (II)», parte del tema de la tesis doctoral de la profesora Macías Fuentes y supone la primera edición y traducción del *Delphinus* al español.

Estructuralmente, el volumen se divide en un brillante y loable apartado de Introducción (pp. xvii-ciii), que refleja la meritoria labor investigadora de la autora a lo largo de los años en diversos archivos nacionales y europeos, una edición bilingüe latín-español *a fronte* que respeta el *modus scribendi* del humanista y se acompaña de un impresionante aparato de notas que complementan e ilustran el

texto (pp. 2-228), y tres índices, amén del índice general (p. 243), que le serán de gran ayuda al lector: estos son el índice de personajes de la tragedia (p. 229), el índice de personajes que figuran en la didascalía (p. 235) y un índice de nombres geográficos (p. 239).

A esto hay que agregar los paratextos estudiados por Macías Fuentes, que introducen y sirven de colofón al texto dramático en la edición impresa de 1543, pues en ellos se incluyen prólogos dirigidos al lector, compuestos por figuras insignes de la región, como Joan Juellar, Jean-François Crosses o Paulus Malleolus. Por otro lado, cierran el texto una didascalía final donde se da crédito a los actores, la *Topografía de Perpiñán y de todo el Rosellón* de Jean-François Crosses, que logra una descripción manierista y sinestésica del escenario donde tiene lugar la tragicomedia empleando el ritmo de la épica helena, y la epístola del mismo Satorres dirigida a Juan de Acuña, capitán del ejército español en Perpiñán. Esta última es especialmente reveladora, pues nos permite saber que esta obra es fruto de un encargo del propio Acuña. El conjunto de estos paratextos llevan a Macías Fuentes a afirmar que el papel social privilegiado del que gozó Satorres —que lo llevó a codearse con altos cargos militares, religiosos y académicos— dieron lugar al encargo del *Delphinus* por parte de Acuña, cuyo resultado fue una composición de indudable carácter político y propagandístico.

Merece la pena que nos detengamos brevemente en el esmerado apartado de Introducción, pues allí la autora nos descubre los pocos datos biográficos del humanista conservados en los diversos archivos catalanes y franceses: Satorres fue doctor en Derecho canónico, canónigo de la catedral de San Juan de Perpiñán y elegido rector de la Universidad de dicha ciudad en 1548. Su erudición lo llevó a seguir el camino de Hércules Floro (p. xxx), destacado humanista asentado en la región francesa que ya había publicado dos tragedias neolatinas cuarenta años antes. De esta forma, la convergencia del ambiente intelectual imperante en Perpiñán, la habitual práctica renacentista de emplear el teatro como herramienta propedéutica en las aulas y el convulso contexto político constituyen factores constitucionales a la génesis del *Delphinus*.

Otro aspecto al que se le dedica especial atención en la Introducción es la cuestión métrica, la cual convierte esta tragedia en una *rara avis* del teatro neolatino, ya que estamos ante un ejercicio pionero de la prosa poética o verso libre. En efecto, no se puede calificar su métrica bajo un esquema regular, al alternar el poeta trímetros yámbicos, versos de escasas sílabas con versos de hasta catorce... Así pues, su escansión revela una «distribución aleatoria de pies de diversa naturaleza, ajena a las formas propias de la métrica clásica» (p. xci).

Adentrándonos en el contenido de la obra, también los temas y su tratamiento dificultan una categorización ortodoxa dentro de los parámetros clásicos propios de la comedia o la tragedia. A pesar de que Satorres la tituló *Tragoedia Delphinus*, la obra «no cumple la mayoría de los parámetros (de la tragedia)» (p. xxxvi), debido al tono irónico y paródico que presentan ciertas escenas, el raro tema histórico, la

ínfima presencia de dioses o héroes o su final «feliz» (*ibid.*). Consecuentemente, la pieza teatral del *Delfín* sigue una tendencia moderadamente reciente iniciada por Verardi con su *Historia Baetica* (1492) y su *Fernando servatus* (1493).

Al margen de estas innovaciones, que parten de lo clásico para enriquecer el teatro renacentista, la influencia de la literatura grecolatina es palpable en casi la totalidad de la obra. La autora identifica numerosos *loci paralleli* con Terencio, Virgilio, Cicerón, Lucano..., resultado de la metodología de estudio del latín implementada en el Medievo y el Renacimiento; asimismo, Macías Fuentes hace hincapié en los ecos de poderosas imágenes homéricas empleadas por Satorres, un recurso intertextual que juega con el imaginario colectivo de los lectores. Algunas de estas imágenes son el sitio de Troya, con el que se compara el asedio sufrido por Perpiñán; el símil que identifica a los españoles con los troyanos y a los franceses con los aqueos, por el cual el bando español encarna las «fuerzas de Héctor» (p. 111) y el francés representa la «perfidia de Ulises y Sinón» (p. 113); un acto de nigromancia que bebe de pasajes como el de Circe en el canto x de la *Odisea* o el de Tiresias en el xi —aunque principalmente sigue el episodio de la hechicera Ericto en el canto vi de la *Farsalia* (p. LIV)—, o una conversación entre enemigos por la devolución del cuerpo sin vida de un noble caballero, escena inspirada en el conmovedor encuentro entre Príamo y Aquiles a nuestro parecer. Entre estas alusiones a lo homérico se cuelan, a su vez, inspiraciones de la gran epopeya latina, la *Eneida*, pues Satorres elige cerrar su tragicomedia con un alegato por la paz en boca de Ruscino, la ninfa alegórica de la región del Rosellón, hija de Venus. Consecuentemente, Perpiñán se presenta como tierra heredera de Venus, al igual que lo hacía Alba Longa al ser fundada por Ascanio. No es esta la única inspiración que toma de Virgilio, pues, como bien demuestra la autora, la *Eneida* es el principal modelo latino del *Delphinus*.

Al hilo de este alegato final de Ruscino, rebosante de sensibilidad y nostalgia, hemos de señalar que actúa casi como contrapunto del ideal homérico que apuesta por la muerte honrosa en combate por el que se rigen todos los personajes. La ninfa denuncia que la sangre derramada por los rivales y la violencia ha mancillado los altares, la belleza del paisaje, la paz de los animales, la actividad del ganadero, del agricultor y el comerciante y, en suma, la vida tranquila de los habitantes. Valiéndose de Ruscino, se despide el humanista de su público con un mensaje moralizante y una denuncia callada que, sin duda, debió conmover el ánimo de los espectadores, testigos de los horrores de la guerra librada escasos meses antes.

Satorres demuestra con este pasaje final su capacidad para elegir el término exacto que dote de gran carga dramática un verso sucinto. La universalidad de su mensaje es indiscutible y plausible es su maestría para imbuir de su pensamiento antibélico una obra propagandística.

Digna de elogio es también su traducción, elegante, fluida y respetuosa con el original, que permite que el lector, especializado o no en filología clásica, disfrute de un nuevo nombre que sumar a la lista de autores renacentistas.

Como decíamos al principio, con su publicación el estudio de la literatura neolatina está de enhorabuena, pues se recupera un valioso testimonio de la intrincada política del siglo XVI en el contexto europeo y nos abre las puertas al escenario renacentista de creación, erudición e intercambio, en que las mentes más brillantes de la época recurrían al arte para plasmar sus realidades, verter sus opiniones y provocar emociones, sin dejar de lado los sempiternos modelos clásicos.

María Gómez Jaime

José Manuel Corredoira Viñuela (2025): *Comedia auriburlesca: postilas*, Universidad de Alcalá y Universidad Nacional Autónoma de México, Alcalá de Henares y Morelia, 995 pp.

José Manuel Corredoira, en su *Comedia auriburlesca: postilas*, se ha enfrentado al «trabajo hercúleo» —en palabras de Ignacio Arellano en el prólogo (p. 19)— de aportar su mirada personal, explorar y anotar cuarenta y tres comedias burlescas y un entremés del Siglo de Oro, ya editados previamente por grandes conocedores del género, como el propio Arellano, implicado en proyectos nacionales de edición de comedias burlescas con el GRISO de la Universidad de Navarra. Con ello, el autor continúa una deriva de investigación iniciada en su artículo «Apostillas al *Teatro completo* de Quevedo», publicado en *La Perinola: Revista de investigación quevediana* (Corredoira, 2021), lo que demuestra que a Corredoira le gustan los enjundiosos retos de interpretación, las revisiones de lo ya anotado y el lenguaje barroco, que observa con lupa polisémica, imaginativa y «metafilológica», pues enlaza muchas veces sus comentarios con los de los editores, casi como si dialogara con ellos.

Para la arquitectura del libro, se vale de un mapa de fragmentos de las obras, de anotaciones de los editores y de sus añadidos o modificaciones. Para estos cambios se nutre de indicaciones sobre figuras retóricas, especialmente sobre dilogía, que reina cientos de veces en los comentarios del autor, como en «*tus bajos*, dilogía ‘pies’ y ‘partes bajas (=órganos de la generación)’» (p. 756), aunque también polí-pote, por ejemplo, del verbo *templar* (p. 188); antanaclasis, como «en *palabras*, ‘voces articuladas’ y ‘Especie de interjección, que se usa para llamar a alguno a conversación’», con la que difiere de la significación dada por los editores (p. 447); paronomasia, como «En *presa* puede haber paronomasia con *presea*, ‘alhaja’» (p. 504) o metáfora, como «*bolos*, ‘pene’ (metáfora formal)» (p. 779). Igualmente, inserta marcas de chistes, verbigracia, «Chiste escatológico en camarada: ‘amigo’, ‘compañero de cámara’ y hacer cámara: ‘defecar’» (p. 858); animalizaciones de

personajes, como «Animalización del personaje (mis patas), igual que el cochero (ciervo racional, v. 1) con que arranca la comedia» (p. 464); deturpaciones, considera ‘desparcirlos’ una deturpación de ‘despartirlos’ (p. 118); contrafacciones, como «*Cambaya* puede ser contrafacción jocosa a partir de *baya*: ‘burla, zumba, matraca’, que es la que están dando a don Quijote» (p. 959) o enmiendas, por ejemplo de puntuación en «Mi enmienda: ‘El patrón de la nave del arte de mear entendiendo y sabe, de calidad que (de modo que)...’» (p. 601).

De entre todos los mecanismos apuntados, priman los aspectos de comicidad verbal —no en vano Mata Induráin (1998: 14) la subraya como «la más abundante» en las variantes de humor presentes en el género burlesco—, la agudeza de la concentración verbal, uno de los aspectos fundamentales de *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián (1648) y la polisemia, característica también, por ejemplo, en letrillas satíricas barrocas (Wardropper, 1983: 615). Especialmente recurrentes son los dobles sentidos sobre cuestiones obscenas y escatológicas que encuentra Corredoira en los textos, aunque, en algunas ocasiones, considero que no tendrían ni siquiera que anotarse por ser bastante evidentes para el lector, como también expresiones muy trilladas en la cultura popular, como «viento en popa» (p. 903).

Asimismo, para avalar sus posturas utiliza diccionarios (DLE, Autoridades, *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Covarrubias), glosarios (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, de Correas), corpus textuales (CORDE) y ejemplos de otras obras literarias de poesía, novela o teatro, principalmente del Siglo de Oro español, como las antologías de *Poesía erótica* (recopilada por Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000) y *Poesías germanescas* (recopiladas por Hill, 1945), *El Parnaso español* y *El Buscón*, de Quevedo, *El Lazarillo* y *Estebanillo González*, de autores anónimos, *El Quijote* y *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes, *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva, *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega o *Céfalo y Pocris*, de Calderón. También, más puntualmente, incorpora relaciones con obras relevantes de otras épocas y/o lugares, como *La Ilíada*, de Homero, los *Epigramas*, de Marcial, *Las Noches áticas*, de Aulo Gelio o *El Decamerón*, de Boccaccio, así como establece concomitancias con otras obras del mismo corpus estudiado (por ejemplo, compara la presencia del término *jarifa* en *La mayor hazaña de Carlos VI*, de Manuel del Pino, con su sentido en *La infanta Palancona*, de Félix Persio Bertiso). No obstante, siempre cabrían más ejemplos, lo complicado está en el hallazgo de estos y en dónde poner límites a la lista.

Además de las cuestiones léxicas y literarias, el autor se atreve con la identificación y profundización en personajes y cuestiones históricas, como al proponer que una mención a «Álvaro», sin apellidos en el texto original, tiene que ver con «don Álvaro de Luna, valido del rey Juan II de Castilla, y consiguientemente al satélite de la tierra (metonimia)» (p. 157), también al explicar la costumbre de «sambenitar» propia de la Inquisición (p. 332) o al ampliar con una nueva fuente una cuestión ya tratada por los editores, como el sentido de traidor de Quinto Curcio: «Según Mary Renault (*Alejandro Magno*, p. 129), “el día en que Rufo Quinto

Curcio se inscribió en una escuela romana de retórica fue aciago para la historiografía”. Quinto Curcio habría sido (frente a Flavio Arriano, por ejemplo) “traidor” a la verdad histórica» (p. 340).

Finalmente, el amplísimo trabajo de Corredoira, más que una obra para lectura completa, que resultaría inconexa en sentido de trama, puede funcionar como una herramienta provechosa para especialistas en la materia que investiguen sobre alguno de los textos teatrales o alguna cuestión lingüística específica y para directores de escena o actores que se tengan que enfrentar actualmente a una interpretación de los personajes mencionados en las comedias y quieran comprender mejor sus intenciones o su caracterización. Además, la edición digital en abierto permite que su alcance sea mucho mayor que si solo se publicase en papel. No obstante, se pueden cuestionar algunas de sus maneras de diferir con los editores originales de las obras y no siempre las coincidencias paralelas con otros ejemplos literarios que el autor escoge implican que la interpretación del texto analizado haya de encauzarse por ese mismo camino. Un glosario navegable inicial de términos facilitaría mucho el acercamiento y organización de las glosas, ya que una gran cantidad de ellas se repite, y permitiría un estudio comparativo sobre la preferencia de recursos estilísticos por autores o temáticas, que podrían desarrollarse con un análisis cuantitativo y cualitativo en un anexo final. No sabremos cuáles serán las próximas apostillas del investigador y creador que firma la *Comedia auriburlesca: postilas*, pero, tras leer esta obra, sí conocemos su afán de exhaustividad y juego, instrumentos útiles para cualquier detective de palabras.

Aroa Algaba Granero

Javier Salazar Rincón (2024): *De alcaldes y alcaldadas: Trayectoria y significado de un personaje risible en la literatura del Siglo de Oro*, UNED, La Seu d'Urgell.

De alcaldes y alcaldadas es un trabajo del profesor y especialista en Siglo de Oro Javier Salazar Rincón que estudia el nacimiento y desarrollo de un personaje cómico muy recurrente en la literatura de los siglos XVI, XVII y XVIII. Este personaje es el «alcalde villano, de aldea, o de monterilla», que, como el mismo autor explica en la introducción al trabajo, ha sido escasamente atendido, a pesar de haber sido la figura risible más popular de estos siglos. Los trabajos que lo mencionan y tratan se han centrado principalmente en sus rasgos distintivos en relación con la comicidad que albergan, ajustados únicamente a las producciones del siglo XVII.

Para solucionar esto, Salazar Rincón aborda este estudio desde una perspectiva pragmática, entendiendo que esta figura cómica está intrínsecamente ligada a la cultura y a la historia española, elementos clave para comprender su presencia en la literatura. Por esto, se explica la prolongada extensión de las páginas y los numerosos apartados que toman como base el contexto histórico coetáneo a las obras analizadas. La finalidad de ello es comprender quién era el alcalde y, sobre todo, cómo era visto por sus conciudadanos, reflejado en la literatura y espectralizado en las representaciones teatrales. De esta manera, con este volumen se pretende completar y definir todo lo que se ha publicado acerca de este personaje y brindar una visión redonda y sincrónica de su caracterización literaria, teniendo muy presente un elemento esencial para su desarrollo: el público.

El motivo inicial del autor para la elaboración de este trabajo surgió mientras redactaba uno de los capítulos de *El mundo social del Quijote*, al observar el papel de Sancho Panza como gobernador de la ínsula Barataria, cuya esencia imitaba la jocosidad de los entremeses protagonizados por este tipo de alcaldes lugareños. La pretensión inicial de esta hipótesis se basaba en la redacción de un trabajo

menor; sin embargo, la productiva investigación motivada por la escasa bibliografía dio lugar a este enriquecedor volumen que trasciende la mera descripción del alcalde villano como un personaje tipo de la comedia del Siglo de Oro. Su análisis se adentra en la realidad social e histórica que dio origen a este arquetipo, explorando las fuentes primarias que fueron recogiendo la percepción colectiva de la figura del alcalde.

«Como todo signo, el personaje remite a un referente, o realidad extralingüística» (p. 16), esta es la noción principal que nuestro autor sigue a lo largo de todo el trabajo. Así, se establece un diálogo entre realidad y ficción durante seis grandes capítulos que conforman el trabajo. La obra inicia con una presentación exhaustiva sobre el sistema concejil (cargos del alcalde, requisitos para ocupar el puesto, salario correspondiente, etc.) y se cierra con la recuperación del motivo inicial, regresando a Cervantes y completando la visión de este escritor sobre la figura concejil y todos los matices que supo imprimirle. Para llegar a este final, el trabajo pasa por distintos detalles que contextualizan la figura, como la conciencia social de este cargo civil, así como por la exposición del germen y del desarrollo del personaje durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y, en último lugar, por un capítulo sobre el alcalde como personaje digno y loable, característico del bucolismo en ciertas obras que exceptúan el carácter principal que se sigue en el resto de los apartados.

De esta manera, el presente estudio logra proporcionar una caracterización notablemente precisa del personaje en cuestión. Se nos presenta cómo funcionaba el oficio del alcalde, las actividades más y menos peculiares, el sueldo según la localidad y el tiempo y otras circunstancias: cómo vestían (información que se apoya con algunas imágenes, entre las que encontramos un grabado y un cuadro de Velázquez); en qué tipo de celebraciones participaban (rondas, juicios, audiencias, etc.); cómo insultaban o eran insultados («escobón del infierno», «jumento», «puerco», «asno», «judío», «ladrón», «papanatas», «bestia», «perro monigote», «borracho», «boca de asno», «camello», etc.); su fonética (*josticia*, *presomido*, *empertinente*, *ohicios*, *pueblo*, etc.); qué nombres, motes y apodos tenían («Rechonchón», «Jumencio», «Gil Berruga», «Antón Rentero», «Juan Rana», «Miguel Jarrete», «Alonso Algarroba», «Juan Castrado», «Oruga», «Gil Polvillo», «Cosme Berruenco», «Sancho Repollo», etc.); e incluso cuáles eran sus pecados y sus principales defectos (la gula, la avaricia, la estupidez, la ignorancia, la torpeza, etc.); entre otras características. El eje estructural del volumen es, por tanto, el alcalde villano como signo literario que recurre a un signo existente y que se configura no solo por el escritor sino también por los espectadores y lectores coetáneos.

Todas estas informaciones tan minuciosas se establecen en torno a una exposición perfectamente estructurada de textos contemporáneos a la época estudiada, es decir, fuentes primarias que fundamentan esa conciencia social de burla hacia el alcalde. Teniendo en cuenta la idea que señalaba Dámaso Alonso: «entre el habla usual y la literaria no hay una diferencia esencial, sino solo de matiz y

grado» (p. 397), las fuentes primarias escogidas y presentadas durante todo este estudio resultan verdaderamente significativas y esclarecedoras para el lector. Este corpus se configura en torno a fragmentos teatrales, poéticos y narrativos, además de documentos históricos como crónicas, diccionarios, tratados y poéticas, entre otros. Pero la verdadera base contextual del alcalde la conforman las expresiones, opiniones, chistes y refranes recopilados en este trabajo. Como el autor explica, el lenguaje define al que lo usa, por lo que no hay fuente más fiable que las expresiones utilizadas por los ciudadanos de la época. Así, todos estos textos acaban por convertirse en «un documento extraordinario para conocer la imagen del mundo que genera cada época, y la forma en que una determinada sociedad se ve y se juzga a sí misma» (p. 105).

La calidad de la selección es indudable, no solo por la variedad de obras, sino también por la extensión cronológica que abarca todo el período histórico-literario en que el alcalde tuvo gran protagonismo. Sin estas fuentes, el trabajo de Salazar Rincón no habría logrado la meticulosidad que lo caracteriza, ni tampoco habría podido alcanzar el diálogo que recorre todo el volumen entre realidad y ficción; fusión que se manifiesta en querer entender cómo resultaba risible el alcalde y por qué resultaba risible.

Ejemplo de ellos son los diferentes refranes que a lo largo del trabajo se recogen para fundamentar la visión jocosa de este personaje. Destacamos los siguientes, recogidos de Gonzalo Correas, Hernán Núñez y Juan del Encina: «Honra sin honra, alcalde de aldea y padrino de boda» (p. 107); «Oficio de concejo, honra sin provecho» (p. 107); «Alcalde de aldea, el que lo quiere, ese lo sea» (p. 108); «Más quiero entre los ajenos morir y servir de balde, que esperar a ser alcalde siendo a mengua de hombres buenos» (p. 108); y un largo etcétera. También fragmentos de ciertas obras que representan la animalización y la cosificación que sufría este personaje, como las siguientes citas: «ALCALDE: Por la posta / en mi burro he venido a toda costa / BERRUECO: A correrla en vos mismo yo discurro, / que era lo propio que correrla en burro. / Pero tomad asiento. / ALCALDE: Junto a vos, por estar con mi jumento. / *Siéntase sobre el primer alcalde*», de *El parto de Juan Rana*, de Pedro Francisco Lanini, (p. 359); «Sois el mayor jumento que yo he visto de vara y botón gordo», de *La audiencia de los tres alcaldes*, de Bances Candamo (p. 360); «Sois un puerco y ¡por Cristo!, que a bocados os coma si me acerco», de *Los instrumentos*, de Calderón de la Barca (p. 377). Y entre otras muchas, encontramos esta última cita, en la que la actitud del personaje llega al culmen de la ridiculez, pues es el alcalde quien se insulta a sí mismo: «*Hasnos* de oír por favor / *hasnos* de ayudar ahora / *hasnos* también, porque quiera, / de dar tu favor, señora», de *El animal de Hungría*, de Lope de Vega (p. 359).

Esta diversidad en las fuentes ayuda al lector a acercarse a la verdadera esencia de esta figura que parece ser muy «prototípica», pero que, en realidad, esconde mucha riqueza contextual. Comenta nuestro autor que a primera vista el alcalde parece ser simplemente una figura poderosa, cuya naturaleza o finalidad

reside en la rebeldía del pueblo; no obstante, su villanía desbarata toda esa presunción y conduce al personaje hacia la comicidad. La combinación de un cargo de poder con la bajeza del estamento produce una ridiculez que a las altas esferas del momento les provocaba risa, debido al menosprecio que sentían hacia las clases bajas.

Sin embargo, es muy interesante ver además cómo el autor no solo tiene en cuenta la visión absurda de este personaje, sino que también cuenta con citas y referencias a la vida rural como la vida más perfecta y plena. De hecho, en el segundo capítulo nos encontramos un apartado titulado «El parecer del curioso cortesano», que se ocupa principalmente de esta sección, explicando la corriente de opinión que ensalzaba la vida campestre frente a la que menospreciaba cualquier tipo de poder en ella. La dirección que toma Salazar Rincón es la segunda, exponiendo con todo detalle cómo se fue conformando en la sociedad esta imagen tan absurda: un alcalde que pretende gobernar con solemnidad sin ser consciente de que su analfabetismo y rudeza lo ponen en evidencia ante el resto del pueblo. No obstante, volvemos a encontrar en los últimos apartados un gran espacio que se ocupa de la dignificación del alcalde y de su naturaleza rural, que resulta idílica y enmarcada en el tópico del *beatus ille*.

Sea como sea, el esmero investigador que Javier Salazar Rincón ha demostrado en este su estudio propicia una formación muy rica sobre el alcalde y sobre la elaboración de los personajes tipo, que, en realidad, no resultan tan planos como parecen. Con severa minuciosidad, este libro abraza ambiciosamente lo que fue un alcalde en su momento, cómo se relacionaba el pueblo con este sistema jerárquico y, sobre todo, lo que se consideraba una alcaldada, cumpliendo con creces el objetivo inicial que se proponía en un trabajo menor. Este libro constituye, ante todo, una nueva referencia muy recomendable que incorporar a la biblioteca de cualquier investigador especializado en el Siglo de Oro y para cualquier interesado en los personajes tipo. Además, este volumen resulta imprescindible para la formación en la literatura cómica y para la recuperación o preservación del patrimonio literario de muchas obras citadas y transcritas escasamente conocidas. En definitiva, este volumen constituye un trabajo muy generoso que acerca la visión del lector actual a la del espectador ciudadano de los siglos XVI, XVII y XVIII, cuyo humor e ingenio todavía sobreviven.

Felicidad Castillo Cobos

Ericio Puteano (2025): *El De laconismo syntagma*, Grammatica Humanistica, Universidad de Extremadura / Instituto de Estudios Humanísticos, Cáceres, LV, 126 pp. Introducción, edición, traducción española e inglesa anotada e índices de Cristóbal Macías Villalobos y Enric Mallorquí Ruscalleda.

Para quienes se adentran en el estudio del Renacimiento y del Barroco —ya sea en sus expresiones romances o latinas— esta obra representa un acontecimiento editorial de largo alcance y una fuente inagotable de estímulo intelectual. La Universidad de Extremadura, a través de su ya consolidada y reconocida colección *Grammatica Humanistica* (Textos y Estudios), ofrece por primera vez una edición crítica en sentido bedieriano del *De laconismo syntagma* de Ericio Puteano, y lo hace en versión trilingüe, combinando el texto latino original con traducciones cuidadosamente realizadas al castellano y al inglés. Se trata de una intervención editorial que repara una omisión histórica en el campo de los estudios humanísticos mediante una densidad crítica y un rigor filológico que sitúan esta publicación entre las realizaciones más significativas del panorama neolatino contemporáneo. El retorno de Puteano al espacio editorial se configura como una restitución crítica de una voz central para comprender el *ethos* del laconismo barroco, sus resonancias en la pedagogía áulica del siglo xvii y su proyección en la cultura del juicio, la brevedad y la *gravitas* que sustentan el pensamiento humanista septentrional.

La presente edición, acompañada de un estudio preliminar de impecable rigor y de un sistema de índices elaborado con esmero metodológico, presenta el texto latino íntegro junto a sus versiones castellana e inglesa. Esta triple disposición se enriquece con un aparato crítico densamente anotado, constituido por un rico aparato de fuentes y un no menos amplio y necesario aparato de notas que acompañan a las traducciones a lenguas modernas. Con ellas, el lector tendrá acceso a observaciones filológicas de gran refinamiento, glosas que esclarecen el contexto cultural y consideraciones filosóficas e históricas que amplifican la inteligibilidad del tratado y lo inscriben plenamente en el entramado intelectual de su época. El *Index*

locorum y el índice onomástico, articulado con notable densidad estructural, refuerzan el tejido referencial del volumen y permiten una aproximación crítica a la sensibilidad discursiva del Barroco europeo y a su retórica minuciosamente elaborada de la brevedad.

La presente edición ha sido concebida y ejecutada con un rigor intelectual ejemplar por Cristóbal Macías Villalobos, catedrático de Filología Latina de la Universidad de Málaga y doble doctor en Filología Clásica e Hispánica, y por Enric Mallorquí Ruscalleda, doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Princeton y en Ciencias de la Antigüedad por la Universidad de Málaga. Ambos investigadores, reconocidos por su amplia trayectoria internacional, desarrollan aquí una línea editorial que articula precisión textual, densidad interpretativa y claridad compositiva en el marco de una concepción activa del humanismo filológico. Esta misma orientación se confirma en su edición, traducción y anotación del *Somnium* de Justo Lipsio, maestro de Puteano, publicada también en la colección *Grammatica Humanistica* de la Universidad de Extremadura, donde despliegan una práctica crítica de alta exigencia conceptual.

El trabajo editorial despliega una comprensión profunda de la lógica interna del texto, de su arquitectura discursiva y de su espesor formativo. Cada decisión filológica responde a una ética de la restitución que transforma el volumen en una forma de pensamiento. La edición recupera la voz de Puteano en toda su intensidad retórica, en su dimensión filosófica y en su función pedagógica, y la proyecta como interlocución viva dentro del presente. La tradición humanista aparece así como un territorio operativo orientado a la reflexión, la formación y la lectura crítica, en la medida en que se configura como algo más que una memoria documental. Esta intervención, al afirmar un horizonte de inteligibilidad y de responsabilidad intelectual, reactiva un vestigio textual que adquiere nueva vigencia. La edición se presenta como acto hermenéutico y como propuesta formativa para quienes conciben la filología como una tarea crítica.

En esta edición, el *De Laconismo syntagma* recobra plenamente su espesor filosófico y su vocación pedagógica, en la medida en que su forma discursiva se reconstituye como vehículo de una racionalidad sentenciosa que aún interpela con fuerza al lector contemporáneo. La intervención crítica de Cristóbal Macías y Enric Mallorquí, sostenida en una trayectoria investigadora centrada en la constelación lipsiana, se articula como un gesto filológico de alta precisión que asume la edición como práctica intelectual dotada de densidad hermenéutica. El pensamiento neolatino, así restituido en su ritmo conceptual y en su arquitectura ética, se incorpora a las condiciones actuales de lectura como interlocutor exigente, cuya *gravitas* retórica activa formas de lucidez pedagógica orientadas a la formación del juicio. La obra editada, al desplegar una textura textual que conjuga claridad compositiva y profundidad crítica, configura un espacio de inteligibilidad en el que la brevedad deja de operar como mera técnica estilística para manifestarse como forma deliberada de responsabilidad moral.

El volumen se articula con una claridad metódica ejemplar mediante cuatro segmentos estructurales que se entrelazan como manifestaciones complementarias de un mismo gesto hermenéutico, en lugar de desplegarse como unidades independientes. La Introducción, caracterizada por su densidad conceptual y su refinamiento expositivo, proporciona las coordenadas necesarias para comprender tanto la figura intelectual de Puteano como la lógica interna del tratado y su compleja genealogía textual. Las tres versiones paralelas del *De Laconismo syntagma* —en latín, castellano e inglés— se presentan con una fidelidad filológica extrema, una precisión compositiva rigurosa y una sensibilidad estilística que permite percibir en cada lengua las resonancias éticas y rítmicas del original, manteniendo su tensión formativa sin incurrir en simplificaciones. El libro se cierra con el sistema de índices ya comentado, que configura un eje de articulación referencial que reorganiza el volumen en torno a rutas de lectura abiertas y fértiles. Esta arquitectura editorial, lejos de responder a una mera necesidad de ordenamiento material, se despliega como dispositivo crítico que habilita la reactivación del humanismo barroco, lo somete a una interrogación productiva y lo proyecta hacia los desafíos conceptuales, formativos y lingüísticos que definen las humanidades actuales.

La Introducción se organiza en cinco secciones cuidadosamente elaboradas, concebidas para situar con claridad tanto la figura de Puteano como la lógica interna del tratado y su proyección dentro de la tradición humanista. El recorrido se abre con una reconstrucción biográfica en la que se destacan su formación en Lovaina, su proximidad intelectual con Lipsio y su papel decisivo en la consolidación del humanismo neolatino en los Países Bajos del siglo XVII, subrayándose su actividad como catedrático, editor y consejero político, así como su función pedagógica en la transmisión del estoicismo lipsiano, reelaborado desde una retórica formativa. La segunda sección ofrece una descripción precisa de la estructura del tratado, concebido no como exposición sistemática, pues se presenta como una meditación concentrada sobre la brevedad entendida como virtud intelectual, ética y política, cuyas máximas componen una defensa del uso mesurado de la palabra, articulada en torno a una ética del autocontrol verbal y del juicio ponderado. Esta dimensión conceptual se expande en el tercer bloque, donde se analiza el trasfondo polémico de la obra y se estudia la respuesta implícita de Puteano a las objeciones formuladas por Farnesio contra el laconismo. Este aparece como interlocutor crítico frente al cual Puteano despliega una argumentación sostenida, basada tanto en ejemplos históricos como en una fundamentación filosófica y retórica del laconismo como forma de autoridad moral. En la cuarta sección se examinan las fuentes clásicas que nutren el texto, con especial atención a Plutarco, Séneca, Cicerón, Tácito y Quintiliano, cuyas citas, lejos de cumplir una función decorativa, se integran en una estrategia argumentativa que inscribe el tratado en una red de autoridad textual heredada del canon grecolatino. El recorrido culmina en una quinta sección donde se traza una síntesis histórica del concepto de laconismo, desde sus raíces en Esparta hasta su reelaboración en el marco humanista,

situando a Puteano como figura central en esta genealogía, dado que actualiza el ideal lacónico mediante una ética del lenguaje orientada a la formación del juicio, a la contención expresiva y a la configuración de una racionalidad discursiva exigente.

El apartado titulado *Nuestra edición* presenta una exposición detallada y cuidadosamente argumentada de los principios filológicos que sustentan esta primera edición moderna del *De laconismo syntagma*, desarrollada a partir de una estrategia editorial que privilegia la restitución crítica del discurso original frente a la reproducción facsimilar. La elección del ejemplar impreso en 1609 en Lovaina, actualmente conservado en la Bayerische Staatsbibliothek, se justifica mediante una lógica de intervención que aplica un conjunto sistemático de decisiones normadas, explícitamente fundamentadas, orientadas a reconstituir la textura intelectual, gráfica y retórica del tratado con la máxima fidelidad posible. La edición mantiene de forma coherente el *usus scribendi* de Puteano, respetando rasgos como la ortografía variable, las formas morfológicas no clásicas —*caussa*, *haut*, *paullisper*, *Quinctiliano*— y determinadas elecciones gramaticales idiosincrásicas que incluyen el uso sistemático de *isthaec*, *isthuc*, *isthic* o la preferencia por declinaciones de la quinta en lugar de la primera. Las abreviaturas han sido resueltas casi por completo, con escasas excepciones que se anotan con precisión, y se ha procedido a una normalización rigurosa de elementos gráficos como la puntuación, las mayúsculas o las letras *i/j* y *u/v*, siguiendo los estándares establecidos para la edición de textos latinos del humanismo.

El aparato crítico ha sido diseñado para garantizar una navegación eficaz del texto sin perturbar la continuidad lectora, mediante la incorporación de marcas explícitas que conservan la paginación del original y una numeración lineal de cinco en cinco que facilita el cotejo con fuentes, variantes y notas. Las citas griegas, habitualmente seguidas de su versión latina elaborada por el propio Puteano, se han trasladado en la traducción mediante una solución integrada que mantiene la unidad argumentativa. Las dificultades tipográficas del original, especialmente en lo relativo al discurso directo, las cartas y las secciones dialógicas, han sido resueltas con criterios consistentes y claros, aplicando convenciones editoriales precisas como el uso de comillas españolas para el estilo directo, comillas inglesas para citas internas y cursivas para títulos. En su conjunto, este apartado trasciende la exposición de decisiones técnicas en la medida en que despliega un gesto editorial de alta coherencia filológica, configurado a partir de una comprensión profunda tanto de la lógica compositiva del tratado como de su inscripción activa en la tradición humanística europea.

El texto latino despliega una densidad conceptual, estilística y filosófica que se manifiesta desde sus primeras líneas a través de una sintaxis cuidadosamente estructurada y de un léxico impregnado de la *gravitas* propia del ideal humanista. El discurso de Puteano se construye mediante una alternancia deliberada entre el registro epistolar solemne, la prosa sentenciosa y el diálogo didáctico, integrados todos en una economía expresiva rigurosa y sostenidos por una conciencia plena

del laconismo como forma intelectual orientada al dominio ético, al autocontrol discursivo y a la formación del juicio. La forma misma del tratado —compuesta por dedicatorias protocolarias, exposiciones doctrinales, cartas, secuencias dialógicas y reflexiones metatextuales— revela una voluntad compositiva que, al evitar la sistematicidad escolástica, transforma el texto en una escena performativa del pensamiento, concebida como práctica viva de la razón. Las citas en griego y latín, diseminadas con precisión a lo largo del texto, cumplen funciones que superan el mero apoyo erudito, al incorporarse a la progresión argumentativa como premisas conceptuales, recursos irónicos, contrapuntos críticos o apelaciones directas que instauran una polifonía controlada y dinamizan el discurso como laboratorio retórico de la virtud lacónica.

Desde el punto de vista estilístico, el latín de Puteano se define por una *variatio* léxica y sintáctica constante, por una rigurosa simetría rítmica en la configuración de las frases, y por una predilección por fórmulas elípticas, antitéticas o conclusivas que condensan el pensamiento en unidades de alta densidad reflexiva. Las aliteraciones discretas, los ecos verbales y la reiteración de máximas lapidarias no introducen un efecto ornamental, ya que intensifican el carácter meditativo del texto al activar su tensión interna entre contención expresiva y profundidad conceptual. En este marco, el laconismo no solo se manifiesta como objeto temático del tratado, puesto que también opera como principio de construcción del discurso, al estructurar una forma que contiene y amplifica su propio contenido. La edición crítica llevada a cabo por Cristóbal Macías y Enric Mallorquí acoge y transmite estas características mediante una disposición material del texto que facilita la percepción de su cadencia interna, sus pausas retóricas y sus modulaciones entre tonos deliberativos, interrogativos y exhortativos. La arquitectura tipográfica, sobria y clara, se ajusta a la lógica compositiva del original y se ve acompañada de una traducción castellana que reconstituye el tono sapiencial del texto sin disolver su espesor semántico, con una prosa contenida, precisa y fiel. Esta edición, al evitar la imposición de un marco hermenéutico cerrado, activa un espacio de lectura que acoge la ambigüedad como potencia formativa, y que devuelve al texto su dinamismo original.

La traducción castellana se apoya en un planteamiento metodológico de alta exigencia filológica, formulado a partir de los principios de fidelidad funcional, precisión léxica y respeto estructural por la forma original del texto. Ante una prosa latina caracterizada por su extrema concisión, su *variatio* retórica y una sintaxis de notable densidad, Cristóbal Macías y Enric Mallorquí han optado por un castellano sobrio y rigurosamente atento, elaborado con la finalidad de reproducir con claridad la tensión estilística del original. Esta elección se articula dentro de una estrategia de equivalencia compositiva, diseñada no para reproducir la literalidad formal, sino para recuperar el efecto argumentativo y el ritmo conceptual que estructuran el discurso de Puteano. Las estructuras sintácticas se trasladan con una fidelidad modulada que preserva la progresión deliberativa, la intensidad

sentenciosa y la cadencia ética del original, a la vez que exige una comprensión precisa de las formas discursivas características del humanismo tardío en sus registros filosóficos y morales.

Los traductores resuelven con notable pericia aquellos pasajes donde el latín de Puteano concentra su densidad reflexiva en fórmulas gnómicas o en expresiones de alta estilización —como *Compendiaria sapientia*, *Res ipsa pro verbo* o *silentium virtutis umbra*—, preservando tanto su poder aforístico como su ambigüedad semántica. Esta línea de trabajo se extiende a los distintos géneros internos del tratado, cuya alternancia entre exposición doctrinal, secuencia dialógica, carta o glosa se reproduce con coherencia tonal y precisión rítmica. El recurso a una tipografía sobria —mediante comillas, cursivas y una puntuación cuidadosamente adaptada— facilita una lectura clara y estructurada. La elección de un sistema de puntuación intermedio, calibrado entre la lógica extensiva del periodo latino y las exigencias de claridad del castellano contemporáneo, permite conservar el flujo argumentativo sin comprometer su inteligibilidad. Las decisiones léxicas, orientadas por un criterio de precisión técnica, evitan tanto el anacronismo como la afectación, estableciendo un registro que favorece la transparencia conceptual sin sacrificar la densidad estilística.

La traducción inglesa del *De laconismo syntagma* representa una contribución decisiva al estudio del latín humanista en lengua inglesa y marca un hito filológico en la recepción anglófona del barroco neolatino, al ofrecer por primera vez una versión íntegra del tratado articulada desde principios de extrema exigencia textual y una sensibilidad estilística cuidadosamente equilibrada. El texto traducido conserva la arquitectura lógica, la cadencia interna y el tono sapiencial del original latino, generando un acceso directo a una forma de pensamiento que mantiene su densidad conceptual, su progresión argumentativa y su tensión ética sin verse desfigurada por arcaísmos formales ni por actualizaciones simplificadoras.

El principio metodológico que rige esta versión se formula a partir de una equivalencia funcional capaz de preservar la secuencia lógica del discurso, su diversidad compositiva y su gravedad filosófica. La sintaxis inglesa reproduce las inflexiones del razonamiento del autor con fidelidad rítmica, respetando el equilibrio entre brevedad expresiva y especulación teórica que caracteriza el estilo del original. La elección léxica refleja un conocimiento profundo del latín humanista y una constante atención a las resonancias terminológicas en inglés, lo que se traduce en un registro sostenido, claro y conceptualmente riguroso. La puntuación, la disposición gráfica y los recursos tipográficos están diseñados para favorecer la inteligibilidad del texto sin perturbar el flujo argumentativo ni alterar su cadencia natural. La traducción incorpora de forma coherente los registros internos del tratado —desde la exposición doctrinal hasta las cartas, pasando por los fragmentos dialógicos y las glosas— y modula con precisión sus respectivas voces en función de su inserción orgánica en la progresión del texto. Esta versión no remite a una instancia secundaria, en tanto que actúa como una reformulación

crítica activa que se integra plenamente en el proyecto editorial general y en su vocación formativa. Su fidelidad estructural, su claridad expresiva y su afinidad tonal con el original la consolidan como una herramienta imprescindible para el estudio comparado del laconismo retórico, de la tradición barroca septentrional y de la pedagogía moral de la forma breve.

La edición incluye, además, dos instrumentos críticos de primer orden que refuerzan la navegabilidad intelectual del volumen y consolidan su arquitectura como objeto filológico: el *Index locorum* y el *Índice de nombres*. Ambos se insertan en una lógica editorial orientada hacia la transparencia estructural, la contextualización erudita y la consolidación del volumen como espacio formativo. El *Index locorum*, ordenado alfabéticamente por autor, recoge con precisión las fuentes clásicas que sustentan la argumentación de Puteano, incluyendo autores como Cicerón, Plutarco, Séneca, Isócrates, Tácito y Quintiliano, junto a otras voces de la tradición periférica. La herramienta permite reconstruir el entramado intertextual que da forma al tratado, proporcionando referencias localizadas que permiten seguir con detalle el modo en que Puteano activa, recontextualiza o resignifica sus autoridades.

El *Índice de nombres*, complementario del *Index locorum*, despliega un repertorio depurado de figuras históricas, filosóficas, literarias y doctrinales que configuran el horizonte de referencia del tratado. Reúne personalidades paradigmáticas del laconismo, representantes de escuelas del pensamiento clásico, oradores, sabios, legisladores, destinatarios epistolares y actores relevantes del entorno académico y político de Lovaina, lo que permite visualizar con claridad las capas históricas que sustentan la red conceptual del texto. El lector encuentra así un aparato de referencias que amplía la inteligibilidad del texto sin reducir su singularidad, al tiempo que proyecta su valor más allá de esta obra concreta, hacia el conjunto de las grandes ediciones humanísticas que definen el canon editorial de las humanidades críticas.

Esta edición constituye una de las realizaciones más exigentes del humanismo filológico contemporáneo. El volumen no se limita a restituir un texto de indiscutible valor histórico, filosófico y retórico, pues lo reformula como acto formativo y como gesto editorial sostenido en una concepción responsable de la lectura. Cada una de sus decisiones —desde la selección del ejemplar base hasta la disposición de los índices— responde a una comprensión del humanismo como ejercicio crítico activo, guiado por la fidelidad textual, la precisión filológica y la claridad compositiva.

El tratado de Puteano, núcleo de la pedagogía barroca de la concisión y pieza clave en la constelación lipsiana, adquiere en esta edición una nueva forma de vida discursiva. Las versiones latina, castellana e inglesa se configuran como formas activas de reactivación de una estructura retórica que transmite una ética de la brevedad articulada como ejercicio de juicio y como modalidad de pensamiento, en lugar de limitarse a reproducir contenidos.

El aparato crítico, las notas explicativas y los índices conforman un sistema de referencias que amplía las posibilidades de lectura contextualizada y consolida el volumen como herramienta crítica y como plataforma de investigación. Esta edición restituye el texto como interlocutor activo, en la medida en que no lo monumentaliza, sino que lo inscribe en una dinámica de lectura exigente, atenta a la densidad de los silencios y a la libertad que emana del uso justo de la palabra.

La incorporación de esta obra a la colección *Grammatica Humanistica* de la Universidad de Extremadura establece una continuidad con una línea editorial que combina clasicismo y contemporaneidad a través de un enfoque hermenéutico riguroso. Esta colección configura escenas de inteligibilidad crítica orientadas a reactivar el potencial formativo del humanismo, en lugar de limitarse a la reproducción documental de sus textos.

El trabajo de Cristóbal Macías y Enric Mallorquí culmina en una edición que ocupa con pleno derecho una posición de excelencia dentro de la tradición editorial hispánica, en la medida en que se inscribe en un proyecto sostenido de estudio y recuperación del latín barroco, cuyo desarrollo exige tanto rigor filológico como visión hermenéutica. La competencia técnica de ambos editores, combinada con una metodología precisa y una lectura crítica de largo alcance, converge en una intervención editorial que concibe el pasado como objeto de pensamiento y como punto de partida para su proyección en nuevas configuraciones intelectuales.

En la medida en que no se limita a cerrar un ciclo de investigación, esta edición activa una constelación abierta de interrogaciones, perspectivas y direcciones posibles, lo que permite situarla entre las realizaciones más significativas del humanismo filológico contemporáneo. Al sostenerse en una arquitectura compositiva cuidadosamente diseñada y en una profundidad reflexiva que articula el texto con el presente, la obra adquiere una relevancia que trasciende el marco de la erudición para insertarse en el horizonte crítico de las humanidades europeas actuales.

Vicent Martines

Carlos Medrano (2023): *La imperfección de la belleza*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid.

El 4 de noviembre de 2023 se publicó *La imperfección de la belleza* de Carlos Medrano, poemario que supone un canto a la vida, entendida no solamente como aquello que vemos y podemos comprender, sino también lo que nos resulta «ilegible», constituyendo esto último precisamente la imperfección de la belleza.

Este poemario se divide en tres partes de desigual extensión, pero que se complementan entre sí, permitiéndonos entender el mundo del yo poético en diferentes etapas, o respecto a diversos temas.

En primer lugar, nos encontramos con un primer apartado titulado «Un movimiento interrumpido», donde la voz poética realiza descripciones de distintos paisajes de Castilla y León, como los Picos de Urbión o algunas zonas de Valladolid. Entre estas descripciones, donde Medrano nos demuestra un excelente dominio de la éfrasis como recurso retórico, se incorpora un poema donde se nos habla de una puesta de sol en Portugal, además de otros poemas que nos muestran un yo poético inundado de melancolía.

Esta melancolía, y el hecho de que las descripciones de Castilla y León rodeen el desplazamiento del yo poético a Portugal, justifican perfectamente el nombre de esta primera parte del poemario.

Cerrando este primer apartado, destaca el poema «Postal», en el que no solamente se nos describe los Picos de Urbión, sino que se hace al mismo tiempo que se nos muestra la recepción y apertura de una postal. Al leer por primera vez este poema parece que se nos habla solamente de la montaña, pero, prestando atención a los detalles, nos damos cuenta de que la rugosidad no es solamente la de la montaña y sus rocas, sino también la superficie porosa característica del papel. En resumidas cuentas, nos encontramos ante un poema que demuestra un excelente dominio del lenguaje y de la retórica, que no solo genera satisfacción por la belleza

de lo descrito, sino que esa sensación aumenta al percatarse el lector del juego que existe y que complementa dicha imagen.

En cuanto a la segunda parte del poemario, titulada «Emerger», que representa el grueso del libro, como primera consideración, en la mayor parte de ella se abandona el verso para pasar a utilizar la prosa poética. En todo caso, se trata de una prosa cargada de ritmo, que mantiene el uso de imágenes comentado anteriormente, aunque es capaz de transmitir emociones de una manera más profunda.

Otro aspecto que podríamos destacar en esta segunda sección es el texto introductorio que resume perfectamente la idea principal de la misma, la incapacidad de sentir cuando te has ido, al menos completamente, del lugar que has querido. De esta manera, nos encontramos con un inicio de capítulo cuya reflexión se centra en la idea de no irse de su tierra, de quedarse allí, o al menos del recuerdo de esta. Después de esta reflexión, se realiza un llamamiento a quedarse en una zona cómoda, utilizando en varias ocasiones las murallas como símbolo de protección y de comodidad.

De esta manera, podemos resumir este segundo apartado como un canto a la seguridad de nuestro hogar, al sentimiento que este nos provoca y la ansiedad ante la idea de dejarlo, siendo para el autor una prioridad absoluta el no alejarse de estas tierras.

Entre los poemas de esta parte podríamos señalar «Inercia», no solo por mostrar perfectamente el equilibrio entre las dos temáticas previamente mencionadas, sino por servir como introducción de la reflexión vital que se nos dará en la última parte de este poemario. Vemos aquí una crítica a la vida de manera automática, a las personas que se dejan llevar por la inercia de sus acciones anteriores y que no aprovechan el tiempo.

La última parte de este poemario, que es también la más breve, se titula «La memoria tranquila», donde la voz poética aparece más calmada, sin unas emociones tan exaltadas, pero a su vez con una mayor preocupación. Esta preocupación se concentra en aspectos más profundos de la existencia que en las secciones anteriores, donde era el abandono o la presencia de la tierra natal la causa de las emociones y de la reflexión. En este caso nos encontramos con cierta obsesión por elementos relacionados con el tiempo como las estaciones o los relojes de arena, apareciendo estos últimos como símbolo en varios de los poemas de esta última sección del libro.

Sirve también este apartado como una reflexión y un canto a la vida y a los recuerdos, como puede verse en el poema laudatorio a su madre, titulado «Isabel». Nos menciona que, a pesar de haberse ido ella, la siente más cerca que nunca, porque le da su cuerpo como lugar para refugiar su alma, ahora que ha abandonado el cuerpo de su madre.

En esta última sección el uso de las metáforas y de las imágenes se reduce, es una poética más directa, que suena en algunos casos prácticamente como una advertencia bajo el tópico del *carpe diem* o del *tempus fugit*, invitándonos a disfrutar cada momento porque, cuando queramos darnos cuenta, se nos habrá acabado la

arena de nuestro reloj, habrán terminado las cuatro estaciones y la primera hora habrá dejado de serlo, quedando en nuestra vida solamente la posibilidad de añadir una *posdata*, siendo este justamente el título de último de los poemas que aparecen en el poemario.

También cabe destacar aquí el poema «Reloj de arena», que supone una reflexión sobre el paso del tiempo mediante la imagen que da título al mismo, pero también bajo el tópico *vita flumen*, ya que nos muestra la desembocadura del Duero en el Atlántico, la cual aprovecha para presentarnos el ancho del río que se vuelve estrecho, para volver a la anchura del océano, siendo esto lo que forma la imagen que mencionábamos anteriormente.

Una vez analizada la estructura del poemario, es preciso extraer algunas conclusiones y reflexiones sobre el mismo. En primer lugar, como ya se ha dicho, una de las principales virtudes que Carlos Medrano demuestra en este poemario es la de la representación de imágenes mediante las palabras, además de su capacidad para ocultar un segundo sentido en las mismas. Sin embargo, es cierto que, fuera del placer que es capaz de generar debido al juego que supone la posibilidad de una doble interpretación, en muchas ocasiones estos poemas se ven afectados en el plano de la sensibilidad, teniendo una menor capacidad de transmitir las reflexiones o los pensamientos de la voz poética. Aun así, los poemas donde se busca este juego están muy bien intercalados para que sirvan incluso como momento de descanso y de distracción entre tantos textos cargados de sensibilidad, por lo que tampoco podría considerarse como un aspecto negativo.

Vemos también que, a lo largo del poemario, el yo poético sufre también una evolución que se puede justificar bajo las diferentes temáticas de las que se sirve el autor. Inicialmente, el yo poético intenta salir de Castilla y León, pero al hacerlo se da cuenta de cómo añora su tierra natal, por lo que decide volver, reflexionando sobre el gusto que le da estar de vuelta, de la comodidad que siente en ella. Por último, una vez calmada su ansia por sentirse en casa, sus reflexiones adquieren una mayor profundidad: el yo poético descubre ahora que estar en el hogar no impide el paso del tiempo, lo que le provoca un sufrimiento profundo por no poder escapar del mismo, una ansiedad por disfrutar del momento y de las personas que le rodean.

Esto permite al lector identificarse fácilmente con el yo poético en alguna de sus etapas, y en el mismo momento en el que conecta con él, puede imaginarse en el resto de las situaciones que plantea. Esto implica que, cuando se termina de leer el poemario el lector queda inmerso en el mundo del poeta, compartiendo sus preocupaciones, agobiado por el paso del tiempo, sintiendo la necesidad de tener cerca a las personas que quiere, de aprovechar cada momento con ellos antes de que nos abandonen, o seamos nosotros quienes les abandonemos.

Todo esto lo lleva a cabo con un uso excelente de figuras retóricas, sobre todo de tropos, demostrando un gran dominio de la poética horizontal. Sin embargo, vemos también un uso menor de figuras de repetición o estilísticas que den un

apoyo a la unidad del poema más allá de la temática o la conexión semántica. De hecho, el rimo de los poemas está marcado más por los signos de puntuación o la elección concreta de las palabras que por el uso de figuras que puedan apoyar este ritmo.

A modo de conclusión, *La imperfección de la belleza* es un canto a las tierras de Castilla y León, pero también a lo efímero de la vida, al paso del tiempo y a la necesidad de aprovechar el poco que tenemos para compartirlos con las personas a las que queremos, para que cuando nos falten, no sintamos que nos quedaron aspectos pendientes, sino que mantengamos una conexión espiritual con ellas gracias a haber compartido una gran cantidad de experiencias.

Iván Eduardo Pastore Míguez

Juan García-Cardona (2025): *Entre el bucolismo y la brutalidad. Cuatro novelas en torno a la España vacía (2018-2024)*, Editorial Comares, 140 pp.

A raíz del debate surgido en torno a la despoblación rural y la España vacía, se ha producido en el panorama literario nacional una proliferación de obras narrativas que sitúan sus historias en ambientes rurales de baja densidad demográfica y en riesgo de desaparición. Esta corriente temática, que ha suscitado un gran interés tanto en la crítica académica como en el público lector, es el objeto de estudio de este monográfico, que se erige como una aportación teórica y analítica al debate abierto de las literaturas de la ruralidad. En esta obra, el investigador Juan García-Cardona despliega un cuidadoso ensayo que busca dar respuesta a una pregunta esencial: «¿qué papel juega lo rural en esta literatura?» y, sobre todo, «¿la España vacía actúa como mero escenario, o imprime en estas historias una huella profunda y distintiva?» (p. 1). Así, a través de la sistemática revisión bibliográfica que realiza y mediante el análisis minucioso de lo rural en cuatro novelas de reciente aparición y que se inscriben a la perfección en este membrete literario (*Elogio de las manos* de Jesús Carrasco, *Los asquerosos* de Santiago Lorenzo, *La forastera* de Olga Merino y *Un amor* de Sara Mesa), García-Cardona pone de manifiesto cómo lo rural, lejos de ser un mero escenario o telón de fondo, actúa y condiciona verdaderamente la diégesis de estas novelas.

Entre el bucolismo y la brutalidad comienza a formar parte de este debate desde una minuciosa introducción, en la que se aportan las claves esenciales de los criterios y los puntos de partida que toma este monográfico para adentrarse en el estudio de esta eclosión de novelas y bibliografía sobre el componente rural. De este modo, desde el inicio García-Cardona adopta una postura clara en este debate, puesto que considera que, efectivamente, «ubicar la acción en un contexto rural impacta de manera innegable en la narración, pues aporta un imaginario único sobre el que se construyen los conflictos, las relaciones entre los personajes y las dinámicas sociales que se exploran» (p. 2). Parte desde esta lente, por consiguiente,

para proponer dos perspectivas de análisis fundamentales y contrapuestas, el bucolismo y la brutalidad, desde las que analiza las novelas y a las que dedica sendas secciones del monográfico.

La elección del corpus narrativo responde a dos criterios principales, que explicita el autor en el capítulo introductorio: la cronología y la repercusión de los textos escogidos. Así, en primer lugar, opta por seleccionar obras cuya publicación es posterior a *La España vacía* (2016) de Sergio del Molino, pues García-Cardona considera que el éxito y el debate causados por esta obra revitalizaron el interés social y académico de la cuestión rural y de la despoblación del territorio, elementos que aparecen en un gran número de las novelas que se adscriben a esta etiqueta. Por su parte, el segundo criterio toma como referencia la repercusión de las novelas escogidas, que han alcanzado una amplia difusión entre los lectores, como lo demuestra el hecho de que cuentan con numerosas ediciones, y entre la academia, que ha encontrado en ellas excelentes muestras de literatura centrada en lo rural con una notable calidad literaria.

El primer capítulo del ensayo, titulado «El debate sobre la España vacía», realiza un recorrido por las distintas propuestas terminológicas que se han ido sucediendo a lo largo de los años para referirse al preocupante proceso de despoblación que desde el siglo pasado viene atravesando el interior rural de nuestro país. De entre los distintos términos aparecidos, entre los que destacan «España vacía», «España vaciada» y «España despoblada», García-Cardona opta y emplea en esta obra el primero de ellos, en sintonía con las propuestas de la obra de Sergio del Molino (2016), a la que hemos aludido anteriormente, que se alinea con la tendencia de los investigadores a utilizar este término en estudios de corte cultural y literario como el que nos ocupa.

Las dos siguientes secciones del monográfico se corresponden con los conceptos axiales que vertebran todo el análisis de García-Cardona, el bucolismo y la brutalidad, en los que se centra en cada uno de los siguientes capítulos. Estos dos imaginarios, que se oponen claramente entre ellos, suponen una lente muy sugestiva desde la que acercarse a este tipo de obras, dado que muchas de ellas permiten ser analizadas desde uno u otro membrete. El primero de ellos, de tono idealista, se asocia a la mitología del idilio rural; mientras que el segundo, de subtono claramente negativo y desesperanzador, propone una visión negativa y brutal del campo y de sus habitantes, atrasados en numerosas ocasiones y asociados con usos desmedidos de la violencia. Para ambas propuestas estéticas, lleva el investigador a cabo una revisión teórica de sus rasgos esenciales e ilustra sus características desde el análisis de las cuatro novelas escogidas: *Elogio de las manos* y *Los asquerosos* desde el bucolismo, y *La forastera* y *Un amor* desde la brutalidad.

Así pues, en el segundo capítulo de la obra, «La corriente bucólica de lo rural», García-Cardona se retrotrae a la Antigüedad clásica para rastrear los inicios de la idealización de los paisajes, que comienza con una concepción edénica de la naturaleza que se mantiene hasta la literatura de nuestros días mediante distintas

vías: «a través de *topoi*, de lugares comunes, o de la construcción de un marco espacial idóneo para el desarrollo de una trama determinada» (p. 7). Para ello, el investigador recurre, de igual forma, a la ecocrítica, una escuela de análisis que centra sus esfuerzos en investigar las representaciones del mundo natural en los textos literarios y cuya corriente de los estudios de la tradición pastoril resulta adecuada y pertinente para el análisis de la perspectiva del bucolismo que defiende y propone García-Cardona. Valiéndose de un recorrido historicista en el que tienen lugar alusiones a obras que presentan una visión estilizada de la naturaleza rural en contraposición con el mundo urbano (los *Idilios* de Teócrito, las *Églogas* de Virgilio, las *Églogas* de Garcilaso, las *Soledades* de Góngora o *Pepita Jiménez* de Juan Valera, entre otras), el autor aterriza en una tríada de *topoi* estrechamente relacionados con la concepción bucólica de lo rural y que, en mayor o menor medida, aparecen en las obras que se agrupan esta corriente: el *beatus ille*, el *locus amoenus* y el «menosprecio de corte y alabanza de aldea». Todos estos tópicos establecen estrechas vinculaciones entre sí, pues caminan hacia la idealización del paisaje rural y de la vida en el campo, que ofrece una calma y una tranquilidad imposibles de encontrar en la ciudad. Como se apunta en el monográfico, no se trata simplemente de la exaltación vacía de una naturaleza de gran belleza, sino que estos *topoi* ahondan en las distintas posibilidades que la naturaleza ofrece a los personajes que deciden habitarla, que experimentan en el campo todo aquello que la metrópoli no puede ofrecerles o que les es negado por la civilización capitalista y mercantilista: la comunión con lo natural, la tranquilidad que se respira en el ambiente y la vuelta a la comunión con los espacios rurales y los animales, todo ello presentado desde un prisma bucólico y un imaginario idílico.

Esta es la perspectiva de análisis que toma García-Cardona para ofrecer su mirada sobre *Elogio de las manos* de Jesús Carrasco y *Los asquerosos* de Santiago Lorenzo, en las que es posible apreciar rasgos de esta mirada bucólica sobre el campo y los distintos paisajes naturales en las que transcurren las diégesis de estas novelas. La primera de estas obras, *Elogio de las manos*, se erige como la publicación más reciente de todas las analizadas en este monográfico, pero su temática y la condición de su autor como escritor canónico de literatura rural (como demuestra su novela *Intemperie*, que ha gozado de una gran preponderancia en los estudios literarios de corte rural) justifica plenamente su adhesión al corpus de trabajo. Como apunta el investigador, *Elogio de las manos* constituye un ejemplo paradigmático del imaginario pastoril en la literatura rural contemporánea, pues en ella tienen cabida todos los rasgos que caracterizan esta corriente, especialmente la reconstrucción del *locus amoenus* que Carrasco lleva a cabo en su texto. A través de una narración de corte autoficcional, el autor relata una estancia familiar que se extiende a lo largo de una década en una casa de un pequeño pueblo costero, destinada a ser derruida para convertirse en apartamentos turísticos. Esta vivienda vacacional se convierte en el eje de lo rural en esta novela, que, en palabras de García-Cardona, «se conjuga con diversas temáticas como el trabajo manual,

la observación de la naturaleza, las relaciones humanas, las pequeñas comunidades y el espacio doméstico» (p. 27). A su vez, la casa se configura como una suerte de *locus amoenus*, en el que los personajes habitan plácidamente durante las vacaciones estivales y crean memorias que perdurarían durante toda su vida.

Por otro lado, la aproximación que García-Cardona propone de *Los asquerosos* (2018) de Santiago Lorenzo focaliza su atención en la autosuficiencia que el personaje protagonista, Manuel, logra encontrar en Zarzahuriel, una localidad rural ficticia casi despoblada a la que huye tras agredir a un policía antidisturbios que lo atacó injustamente al confundirlo con uno de los participantes de una manifestación. Como anota García-Cardona, «el mundo rural es en *Los asquerosos* el marco espacial de desarrollo de los acontecimientos además de la vía de emancipación de Manuel, un ciudadano incapaz de encajar en la sociedad moderna» (p. 38). El refugio en este pueblo casi desértico, en el que vive con su tío, supone para Manuel un nuevo modo de vida, caracterizado por la autosuficiencia y la falta de recursos, y podría entenderse como la defensa atípica de la vuelta al mundo rural, ya que el autor «propone mediante su personaje una vida austera y autosuficiente en consonancia con la naturaleza» (p. 39). Además, resultan de especial interés las claves que aporta García-Cardona para explicar el proceso de adaptación del protagonista a este municipio de la España vacía, puesto que debe enfrentarse a nuevas rutinas alejadas de elementos de la vida cotidiana de la urbe como los electrodomésticos, de los que carece en su nuevo hogar, o la falta de gasolina, que se agota rápidamente. Como expone el investigador, todas estas circunstancias llevan al personaje a alejarse gradualmente del sistema al que está acostumbrado y a reflexionar acerca de la necesidad —real o creada— de los aparatos tecnológicos que se defiende desde la vida en las ciudades.

En oposición a este imaginario bucólico de lo rural, el tercer capítulo del ensayo de García-Cardona explora la segunda vertiente de análisis a la que hacía referencia en la introducción del volumen: la corriente brutal de lo rural. Esta perspectiva entiende la ruralidad desde paradigmas violentos, atrasados y hostiles, que «genera[n] una suerte de recelo hacia la incivilización de los pueblerinos, que amplía[n] una brecha e impide[n] una reconsideración de lo rural como residencia» (p. 64). Tal y como recoge el autor, esta mirada aviesa sobre el campo viene determinada en numerosas ocasiones por leyendas que se cuentan en los pueblos o por crímenes escabrosos que condicionan la historia de una localidad para siempre. En torno a este imaginario también realiza García-Cardona una revisión temática de la tradición literaria española y encuentra huellas de esta mirada desconfiada y violenta sobre la naturaleza brutal en obras cumbre como *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós, *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja o, muy especialmente, la denominada «trilogía rural» de Federico García Lorca, compuesta por *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, en la que se ofrece esa imagen de la «España negra» que hunde a sus habitantes en el dolor, la pobreza, la muerte y la miseria.

Esta concepción de lo rural como elemento opresivo y oscuro es la que escoge el autor de este monográfico para analizar *La forastera* de Olga Merino y *Un amor* de Sara Mesa, dos novelas en las que se encuentra latente esa idea de la brutalidad y la violencia que puede ejercer sobre los personajes el entorno rural hostil en el que se encuentran. La primera de estas obras, *La forastera*, ve la luz en el año 2020 y narra la historia de Ángela Maroto, en cuyo retorno a la aldea de su infancia comienzan a sucederse una serie de acontecimientos trágicos que marcan la vida de este pueblo sin nombre que opera como trasunto de un pueblo cualquiera de la España vacía. Como señala García-Cardona esta es una novela en que «los suicidios y asesinatos caracterizan una historia ubicada en una aldea de poca población de la España negra, criminal y violenta» (p. 83). La muerte se convierte, por consiguiente, en uno de los ejes vertebradores de este texto, en el que se suceden matanzas y asesinatos y tienen cabida otros elementos típicamente cultivados por las novelas de corte rural: la recuperación de la memoria histórica (el recuerdo brutal de la Guerra Civil) y la inclusión de lo fantástico (a través de la aparición fantasmal de la figura de Emeteria). Como sintetiza a la perfección García-Cardona, Olga Merino «hace uso de lo rural para situar en él tres sucesos fatídicos, la degollina en La Hondonada, la tragedia en Las Breñas y la venganza de los Marotos, que dan a la aldea de nombre desconocido un aura propia de la España negra» (p. 99).

Por su parte, la novela de Sara Mesa (2020) ofrece una mirada de lo rural como un entorno opresivo, casi despoblado, al que los recién llegados a la localidad son incapaces de adaptarse y del que nunca podrán formar parte natural. Cuando Nat, la protagonista de *Un amor*, llega a La Escapa, un municipio de evidente nombre parlante, se encuentra con un ambiente dominado por los chismes en torno a la relación que mantiene con el lacónico y misterioso personaje del alemán. La hostilidad que demuestran sus vecinos hacia ella, exceptuando la figura de Píter, hostiga a Nat hasta la extenuación y hasta a obligarla a abandonar el pueblo. En palabras de García-Cardona, «la novela de Mesa, cuyo espacio exhibe unos rasgos característicos de una aldea rural de baja población, explora la vulneración de la intimidad femenina en una localización propia de la España vacía» (p. 101). Asimismo, expone cómo lo rural aparece configurado en esta novela como una comunidad social tensa y hostil que invade constantemente la intimidad de la protagonista movida por el cotilleo y la brecha que perciben entre lo urbano (encarnado en el personaje de Nat) y lo rural (simbolizado por los demás habitantes de La Escarpa). De este modo, podríamos afirmar cómo lo rural, caracterizado por su espíritu hostil y brutal, permea también en la conducta de los vecinos de Nat, que no dudan en mostrarle su rechazo.

Por último, el cuarto capítulo de este ensayo recoge y ofrece las conclusiones fundamentales del estudio realizado e invita al debate en torno a estas nuevas líneas de investigación. A lo largo de todo el monográfico, García-Cardona presenta y expone elocuentemente cómo lo rural, lejos de limitarse a actuar como un mero telón de fondo, condiciona realmente la diégesis de las obras narrativas

que se adscriben bajo la etiqueta de literaturas de la ruralidad. De igual forma, pone de manifiesto cómo es posible abordar el estudio de estas novelas desde dos prismas contrapuestos, el bucolismo y la brutalidad, que se erigen como dos lentes muy interesantes desde las que analizar la eclosión de obras de corte rural que se viene produciendo en el panorama literario nacional en los últimos años. En definitiva, la propuesta de García-Cardona ofrece una visión contrastiva muy sugerente y anima a continuar con nuevas vías de estudio los textos narrativos de este fenómeno literario centrado en la España vacía.

Patricia Díaz-Arcos

Brais Fernández Prieto y Paula Gregores Pereira (eds.) (2025): *Novas Aproximacións aos Estudos Literarios*, Universidade de Santiago de Compostela, 258 pp.

El volumen *Novas aproximacións aos estudos literarios*, segundo de la colección «*Festina Lente. Estudos da Literatura e a Cultura*», reúne un conjunto heterogéneo de trabajos de investigación en el ámbito de la literatura y la cultura, articulados en seis bloques temáticos. Esta serie, concebida como un espacio de diálogo interdisciplinar y de visibilización de la investigación doctoral, se inauguró formalmente en 2024 con *FOLIA. Futuro e oportunidade literarias na investigación académica*. Este volumen sucedió a *Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e propostas* (2023), que funcionó como ensayo inicial y consolidó la vocación de la serie: reflejar un trabajo filológico y crítico riguroso, de ritmo constante, alejado de las lógicas de inmediatez y presión productivista que caracterizan el sistema científico contemporáneo. Bajo la coordinación de Brais Fernández Prieto y Paula Gregores Pereira, este segundo volumen reúne una selección diversa de trabajos de investigación que ofrecen una visión panorámica de los intereses metodológicos y críticos de jóvenes investigadores/as en formación de diversas universidades, tanto españolas como internacionales.

Frente a otros volúmenes colectivos que ofrecen una estructura más cerrada o monográfica, esta obra se propone como un crisol de enfoques en el que confluyen aproximaciones textuales, históricas, filológicas y culturales sobre una pluralidad de objetos de estudio, que abarcan desde la tragedia griega y la poesía del Siglo de Oro hasta la narrativa contemporánea, el teatro actual o el cine. La obra se organiza en seis bloques temáticos que ofrecen un eje de lectura específico capaz de articular las aproximaciones individuales en torno a problemáticas comunes, sin perder la riqueza metodológica que caracteriza al conjunto. Esta estructura confiere coherencia interna al volumen, al tiempo que preserva el carácter abierto de la

colección, concebida como un espacio de diálogo interdisciplinar y como escaparate de las investigaciones doctorales en curso de estos y estas jóvenes investigadores/as.

El bloque «Literatura e espazo» constituye la primera sección del volumen y una de las más cohesionadas, con cuatro artículos que, desde marcos cronológicos y metodológicos diversos, analizan la dimensión política, simbólica y cultural del espacio narrativo. Abre el conjunto Alba Rodríguez Cid (pp. 16-28) con un estudio filológico que combina fuentes trágicas griegas (Sófocles, Eurípides, Esquilo) con teoría contemporánea para demostrar cómo Tebas funciona como heterotopía, un dispositivo discursivo que encarna los límites y tensiones del proyecto democrático ateniense. Su propuesta resulta particularmente relevante por la integración rigurosa de la teoría foucaultiana y la tradición filológica clásica, ofreciendo una lectura renovada de la tragedia desde la categoría espacial. En segundo lugar, Brais Fernández Prieto (pp. 30-40) analiza *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco como una guía de viajes de carácter autoetnográfico, ofreciendo una lectura que trasciende el marco romántico tradicional de la novela histórica y subraya el papel de la retórica de la guía de viajes en la construcción de una identidad romántica berciana. Este marco conceptual aporta una perspectiva original sobre la función ideológica del paisaje decimonónico, inscribiendo la novela en el contexto de los discursos turísticos y nacionalistas emergentes de la época. Seguidamente, Fernando Apolinar-Rodríguez (pp. 41-52) examina las tensiones entre naturaleza e industrialización a partir de textos de las utopías pastoriles del s. XIX. De esta manera, propone una tipología de dos subgéneros: utopías pastoriles tradicionales y socialistas, lo que señala el carácter ideológico del género y su papel en el debate cultural de la modernidad industrial. El artículo se distingue por su contribución a la genealogía del género, aunque podría beneficiarse de una discusión conceptual más profunda sobre el propio término *subgénero* y sobre las ambivalencias ideológicas que atraviesan el pastoralismo. Cierra el bloque el trabajo de Iago Casas Neo (pp. 53-65) sobre el relato «Autovía» de la obra *Historias para ler á noite* (2002) de Paco Martín, que analiza desplegando un aparato teórico sólido para leer la autovía deshabitada como una heterotopía monstruosa, aportando una reflexión sugerente sobre los códigos del terror en la literatura gallega contemporánea. Este bloque se distingue por su coherencia y por articular perspectivas filológicas, históricas y teóricas en torno al espacio, abordado aquí como categoría estética y herramienta crítica. Aunque los artículos presentan diferencias en el desarrollo teórico, el conjunto evidencia la vigencia y productividad del análisis espacial en los estudios literarios, consolidándolo como una de las secciones más relevantes del volumen.

El segundo bloque se titula «Estudios histórico-filológicos» y reúne tres estudios que se inscriben en la tradición filológica y el análisis documental. Laura Castro Álvarez (pp. 69-78) examina la representación de la risa y el llanto femeninos en los sonetos amorosos de Góngora y Quevedo, enmarcando su análisis en la tradición de la *descriptio puellae* de raíz petrarquista. A través de un estudio detallado

de las metáforas, cromatismos y otros recursos retóricos, la autora ofrece un panorama preciso de los recursos estilísticos que configuran el cuerpo femenino en clave idealizante o satírica. El trabajo se sitúa claramente en el marco de los estudios filológicos y estilísticos, y su relevancia reside en sistematizar los recursos retóricos de ambos autores, ofreciendo una base sólida sobre la que futuras investigaciones podrían explorar las implicaciones ideológicas y culturales de estas imágenes. El artículo de Enma Rodríguez Mayán (pp. 79-91) rescata la figura prácticamente desconocida tanto para la crítica española como para la italiana de Tomaso Santagostini (Sottogisnino Manasta), comediógrafo milanés del s. XVII, y reconstruye su corpus a partir de paratextos, ediciones y datos de representación. El estudio pone de relieve la fuerte impronta del teatro áureo español y su interacción con la *commedia dell'arte*, constituyendo una contribución exploratoria y minuciosa que abre una línea de investigación fundamental sobre la circulación cultural y teatral europea. Por último, Laura Paz Fentanes (pp. 93-103) ofrece una lectura crítica de las colaboraciones de José Ángel Valente en varias revistas, contextualizadas mediante su epistolario con Camilo José Cela, director de las mismas. El estudio revela las tensiones estéticas, afectivas y de poder que atravesaron la relación entre ambos autores y sitúa las revistas como dispositivos de legitimación cultural en el tardofranquismo. Este artículo, de carácter interpretativo y reflexivo, destaca por la integración de fuentes primarias y por su contribución al análisis de los mecanismos de construcción del canon literario. En conjunto, el bloque mantiene un tono filológico riguroso y cohesionado, centrado en el rescate, reconstrucción y contextualización de materiales poco estudiados. A diferencia del bloque anterior, más orientado a la teoría literaria y a la reflexión conceptual, aquí prima una aproximación histórico-literaria y documental que ofrece una base sólida para futuras investigaciones.

El bloque «Tradición clásica no mundo contemporáneo», tercero del volumen, reúne dos trabajos que examinan la reescritura de figuras femeninas en la narrativa moderna y contemporánea desde una perspectiva crítica de género. Christos Argyropoulos (pp. 107-120) analiza la caracterización de Livia Drusila en la novela histórica *I, Claudius* (1934) de Robert Graves, mostrando cómo la representación literaria de la emperatriz romana oscila entre los ideales de la *New Woman* de entreguerras y los mecanismos de control propios de los regímenes totalitarios, lo que convierte a la Roma imperial en un espacio alegórico para reflexionar sobre las tensiones políticas de su tiempo. Por su parte, Aitana Argibay Ares (pp. 121-140) examina la proliferación de *retellings* mitológicos feministas en la narrativa anglosajona reciente, tomando *Stone Blind* (2022) de Natalie Haynes como caso representativo. Su análisis se centra en la resignificación de Medusa como sujeto narrativo y en la capacidad de estas reescrituras para dialogar con debates contemporáneos sobre violencia sexual, misoginia institucional y sororidad. Ambos trabajos muestran el potencial de la tradición grecolatina como repertorio crítico y dinámico: mientras Christos Argyropoulos enfatiza la lectura alegórica como vía interpretativa, Aitana Argibay Ares opta por un enfoque sociológico que privilegia

el contexto de recepción contemporáneo. Este bloque ofrece una reflexión significativa sobre la transformación de los mitos y su función política en la cultura actual.

En cuarto lugar, la sección «Crítica literaria» se abre con el trabajo de Casandra Artacho Rodríguez (pp. 142-155), que ofrece una lectura comparada diacrónica entre un poema del *Minnesang* medieval de Walther von der Vogelweide y el poema contemporáneo «Mein Herz», de Julia Engelmann, poeta ligada al fenómeno del *Slam Poetry*. El estudio rastrea la evolución semántica y cultural de los conceptos *triuwe* (fidelidad) y *leit* (sufrimiento), mostrando su paso de categorías sociales y religiosas a expresiones de subjetividades afectivas contemporáneas. De esta manera ofrece una aproximación interesante a la diacronía conceptual y la persistencia de motivos líricos en la tradición germánica. No obstante, el trabajo habría ganado en profundidad si hubiera incorporado un examen más atento al poema de Engelmann y al contexto performativo, mediático y de género que caracteriza al *Slam Poetry*. A su vez, Antoni Nieva (pp. 156-168) examina la *Vita Constantini* de Eusebio de Cesarea a partir del concepto de prefiguración de Erich Auerbach, subrayando el carácter tipológico de la biografía imperial como instrumento de construcción del poder cristiano. Su propuesta abre un terreno poco explorado como es la aplicación de categorías críticas modernas a textos griegos tardoantiguos, aunque el énfasis en el marco contextual y filológico limita en parte el alcance comparativo que el enfoque anuncia. En conjunto, el bloque destaca por su voluntad de situar la crítica literaria como una práctica hermenéutica que, más allá de la exégesis textual, establece puentes entre diacronía conceptual, tradición filológica y teoría literaria.

El quinto bloque, «Literatura, teatro, cinema e sociedade», amplía el enfoque hacia las prácticas culturales contemporáneas con tres estudios de marcado carácter interdisciplinar. Celia Cores Antepazo (pp. 172-185) examina novelas contemporáneas de autores y autoras indígenas y afrodescendientes de Estados Unidos y Canadá proponiendo una lectura interseccional y transnacional. A partir de teorías de la resiliencia cultural, muestra cómo estas narrativas reconstruyen memorias colectivas borradas y tensionan modelos nacionales como el *melting pot* estadounidense o el multiculturalismo canadiense. Carla Vilariño Viaño (pp. 187-199) ofrece una lectura detallada de *4.48 Psychosis* (2000) de Sarah Kane, en la que el hecho trágico se resignifica desde categorías como lo sublime y la catarsis, abriendo una reflexión sobre una estética extrema del vacío y el sufrimiento teatral. Su propuesta destaca por el cuidado manejo de la tradición filosófica y teatral, que enmarca la obra de Kane en un diálogo transhistórico sobre los límites de la representación del dolor. Finalmente, David Lea (pp. 201-211) analiza *Blonde* (2022), de Andrew Dominik, como biopic posliterario, apoyándose en la tipología de José Antonio Pérez-Bowie para explorar las tensiones entre documental y ficción. El artículo contextualiza el género biográfico desde sus orígenes y debates teóricos, resaltando cómo este filme problematiza la construcción icónica de Marilyn Monroe a través de una estética fragmentaria y sensacionalista. Aunque el estudio

ofrece un marco teórico bien fundamentado, podría haber profundizado más en las implicaciones de género que atraviesan tanto la obra como su recepción. En conjunto, el bloque sobresale por su carácter interdisciplinar, situando literatura, teatro y cine como dispositivos culturales que cuestionan narrativas dominantes.

El sexto y último bloque, «Cultura e sociedade», cierra el volumen con tres estudios que abordan la literatura desde perspectivas ensayísticas y metodológicas, poniendo el foco en su papel como mediadora cultural y social. Xavier Sirés (pp. 215-226) ofrece un análisis histórico-cultural del dandismo a partir de la obra y trayectoria intelectual de Eugeni d'Ors. Su trabajo se distingue por la amplitud documental y por otorgar al dandismo una categoría filosófica y estética que trasciende lo anecdótico. A continuación, Beatriz Alonso Cal (pp. 227-238) establece un diálogo teórico entre los espacios de indeterminación de Wolfgang Iser y la comunicación indirecta de Kierkegaard, proponiendo un modelo hermenéutico que redefine el papel activo del lector en la construcción del sentido; su texto sobresale por la densidad conceptual y la claridad expositiva. Por último, Jéssica Daiane Levandovski Thewes (pp. 239-254) presenta una investigación etnográfica desarrollada en la educación media brasileña que, mediante observación de aula, entrevistas y análisis de datos, examina el distanciamiento juvenil respecto a la lectura literaria y propone estrategias pedagógicas inclusivas que conectan el canon escolar con las tendencias de consumo cultural contemporáneas. Con ello, el volumen se cierra subrayando su vocación plural y crítica: la investigación literaria se concibe aquí como un espacio de diálogo entre tradición, teoría y práctica pedagógica, capaz de intervenir en debates culturales actuales.

Para concluir, el volumen constituye una aportación relevante y necesaria para comprender la amplitud y vitalidad de los estudios literarios y culturales actuales, al reunir trabajos que combinan rigor filológico, reflexión teórica e innovación metodológica. La variedad de perspectivas refleja un panorama investigador atento al diálogo entre pasado y presente, texto y contexto, literatura y sociedad. Además, la publicación de la obra demuestra el compromiso del Programa de Doutoramento en Estudos da Literatura e a Cultura de la USC con la formación de nuevas generaciones de investigadores/as, al impulsar un proyecto editorial de alta exigencia científica que fomenta el aprendizaje colectivo y la práctica editorial. El trabajo de coordinación de Brais Fernández Prieto y Paula Gregores Pereira demuestra la capacidad organizativa y crítica de un equipo joven que consolida esta segunda entrega de la serie «*Festina Lente*» como referencia en el ámbito gallego e hispánico. El resultado encarna una práctica investigadora colaborativa y crítica que concibe la literatura como herramienta fundamental para comprender y transformar la realidad cultural.

Marinha Paradelo Veiga

Ambra Pinello (ed.) (2024): *Narraciones y representaciones de la mujer en la prensa contemporánea. Algunos casos en revistas españolas, hispanoamericanas e italianas*, Linea Edizioni, Padua, 224 pp.

Del mismo modo en que los lectores e investigadores de hoy recurrimos a la prensa para hacernos una idea de cómo eran las sociedades y las mentalidades de una época concreta, los lectores e investigadores del mañana acudirán —quizás con la mirada crítica de la perspectiva histórica— a las noticias actuales que alertan sobre la difusión de los bulos o de la censura ideológica ante los crecientes intereses políticos de las oligarquías. Con todo, el presente debate sobre la desinformación y sus peligros viene a confirmar, a mi parecer, un hecho fundamental que la historia del periodismo lleva años demostrando: su importancia en la sociedad y en el devenir histórico. Solo así podemos acercarnos a las crónicas de Sofía Casanova a principios del siglo xx, donde se relataban los avances de la Primera Guerra Mundial a una población española que, por entonces, desconocía todavía los horrores de una guerra a gran escala. Solo así podemos entender que, varias décadas después, en los años setenta, fuera el *Washington Post* —hoy día, propiedad del presidente ejecutivo de Amazon— el que destapara el escándalo de Watergate, conduciendo a una grave crisis institucional en el gobierno de Richard Nixon. La deducción es clara: la prensa, sea en el pasado o en la actualidad, es una poderosa herramienta de influencia y modelación de la opinión pública, con las consecuencias políticas, sociales y culturales que esto conlleva.

Si este supuesto lector del futuro sobrevolara ahora la historia de la prensa contemporánea comprobaría que uno de sus temas más relevantes ha sido, sin duda alguna, la representación de la mujer y de su papel en la sociedad. Ya a finales del siglo xix y a principios del xx la llamada «cuestión femenina» preocupaba enormemente a intelectuales y políticos, materializándose en los periódicos en forma de acaloradas discusiones sobre el sufragio femenino, el derecho a la educación o la posibilidad del divorcio. También en nuestro siglo los textos periodísticos siguen

siendo un claro reflejo de los avances y retrocesos que produce el juego político entre progresismos feministas y oleadas reaccionarias. Mientras que algunos tratan de representar, por ejemplo, una nueva imagen de las mujeres más allá de aquellos cánones estéticos que encorsetan sus cuerpos y de unas etiquetas sociales que encajillan sus posibilidades de ser, no es difícil encontrarnos con columnas y artículos de opinión que cuestionan la violencia de género o el derecho al aborto. La conclusión del lector del futuro es ya previsible: por lo que respecta a las reflexiones sobre el género, la prensa es y ha sido un espacio privilegiado para su redefinición y para la discusión ideológica en todas sus facetas.

Por ahora, el lector del presente tiene la oportunidad de indagar en estos temas gracias a la publicación del último libro editado por la profesora Ambra Pinello, *Narraciones y representaciones de la mujer en la prensa contemporánea. Algunos casos en revistas españolas, hispanoamericanas e italianas* (Linea Edizioni, 2024). El esbozo preliminar de esta publicación se origina en el marco del proyecto de investigación «Prodotti e processi culturali, società dell'inclusione e trasizione digitale. Narrazioni e rappresentazioni della donna nella stampa periodica spagnola e italo-spagnola (1923-1945)», desarrollado por la Universidad de Palermo en el ámbito del PON «Ricerca e innovazione 2014-2020» que dirige el Ministerio dell'Università e della Ricerca (MUR). Más allá lo académico, este libro nace por y con el encuentro de ocho investigadoras italianas y españolas interesadas en la representación y percepción mediática de la mujer. Nos encontramos, así, con un volumen colaborativo que nos ofrece un diálogo transnacional variado y completo, abarcando publicaciones y autoras que van desde el siglo XIX hasta la actualidad.

Entre la gran variedad de temas tratados, cinco artículos centran sus esfuerzos en el rescate de voces y figuras olvidadas que resitúan la relevancia de las mujeres en los distintos paradigmas culturales y periodísticos. En este sentido, la profesora Isabel González Gil nos acerca a la fascinante figura de Rachilde (1860-1953), autora francesa del modernismo parisino del *fin-de-siècle* cuya subversiva personalidad impacta fuertemente en la opinión mediática. Ya en pleno siglo XX, Blanca Ripoll Sintés, de la Universitat de Barcelona, profundiza en la faceta periodística de María Luz Morales (1889-1980) a partir de los artículos que publicó en el periódico *El Sol* durante la Segunda República. Si bien la representación de una mujer moderna y desarrollada que vemos en Morales pareciera haberse truncado con el franquismo, Ambra Pinello desmiente esta presunción al presentarnos a Halma Angélico (1888-1952), una intelectual que nunca se conformó con los moldes literarios que el régimen había impuesto a las mujeres. Igualmente interesante resulta el estudio de la profesora Assunta Polizzi sobre Núria Pompeia (1931-2016), una creadora de historietas periodísticas en los años de la Transición que llegó a ilustrar los artículos de *Vindicaciones Feministas*. En esos mismos años cabe también destacar la figura de Rosario Ferré (1938-2016), escritora puertorriqueña que, como expone la profesora Giovanna Giacchino, consolida en sus artículos una

posición marcadamente independentista, feminista y anarcoinsurreccionista —¡casi nada!— que rebasaba, con mucho, los límites de los roles género.

Por su parte, los tres artículos restantes abordan el tema de la representación periodística de las mujeres y de las ideologías de género en un sentido amplio, atendiendo al papel desempeñado por la prensa en un periodo histórico concreto. Chiara Natoli, de la Università degli Studi di Palermo, abre el libro con un análisis de tres revistas que apelan a la mujer en el contexto de la unificación italiana, profundizando en los condicionantes de género de la llamada a las aportaciones femeninas a la patria que el periodismo de entonces pretendía fomentar. En una línea parecida se desarrolla el capítulo de Elena Riccio, quien analiza críticamente la gran controversia mediática que generaron las declaraciones del escritor Leonardo Sciascia (1921-1989) sobre la lógica de los abusos del poder y la posición de algunas mujeres al respecto. Por último, la profesora Rocío Peñalta Catalán nos devuelve a la actualidad con sus reflexiones acerca del auge de la autoría femenina, de lo que supone la etiqueta de «boom de las escritoras latinoamericanas» y de su relación con la mercantilización de la cultura.

Todos los ensayos aquí reunidos son, por tanto, el resultado de un mismo interés académico y de un mismo estudio crítico —llevado a cabo, eso sí, desde enfoques distintos— sobre la narración y la representación de la mujer en la prensa contemporánea. Este volumen tiene el mérito de demostrar cómo, en épocas y contextos diferentes, la prensa ha reflejado las distintas posiciones ideológicas de los discursos sociales y las prácticas culturales y, además, ha contribuido a su modificación. Prensa y sociedad se revelan entonces como dos elementos de una misma relación bidireccional: si bien los textos periodísticos nos sirven como documento de un periodo histórico, son también una valiosa aportación para la transformación de mentalidades y el avance social. Una aportación esencial, en definitiva, para las futuras luchas por la igualdad de género.

Mar Roda Sánchez

NUEVAS NORMAS DE EDICIÓN DE *ANALECTA MALACITANA*

NOTA PREVIA: *Analecta Malacitana*, Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, publica trabajos de carácter científico referidos al campo de estudio de la Filología y está dirigida a especialistas e investigadores de dicho ámbito, así como a un público culto de más amplio espectro. Se compone de ARTÍCULOS, NOTAS, BIBLIOTECA, COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS y RECENSIONES. La revista se publicará únicamente en formato electrónico, en la plataforma OJS del portal de revistas de la UMA (<http://revistas.uma.es/>), en acceso abierto.

RECOMENDACIONES GENERALES

- Para el envío de los trabajos, los autores deberán darse de alta en el portal de revistas de la UMA: <http://revistas.uma.es>, y subirlos a la plataforma OJS. Solo excepcionalmente se podrán enviar por correo electrónico, en formato *.doc, al correo anmal@uma.es.
- Su extensión aproximada será de 50.000 caracteres, incluyendo espacios, y habrán de estar redactados preferentemente en una de las lenguas siguientes: español, francés, inglés, alemán, italiano o portugués.
- Los trabajos deberán incluir: a) Título en la lengua utilizada y en inglés; b) nombre del autor y de la institución a la que pertenece; c) resumen de no más de 600 caracteres, incluyendo espacios, en la lengua de redacción y *abstract* en inglés; d) palabras clave (cinco como máximo) en la lengua del artículo y en inglés.

- Los autores deberán adjuntar una declaración donde se recoja que el texto es original e inédito, que no se ha presentado simultáneamente a ninguna otra revista y que ceden los derechos de autor a *Analecta Malacitana*.
- El texto puede incluir ilustraciones, cuya responsabilidad de reproducción recaerá sobre los autores, que deberán presentar los permisos correspondientes o declaración de no estar sometidas a derechos de autor.
- Los artículos propuestos para su publicación serán sometidos al sistema de revisión por pares ciegos, y, en caso de informes opuestos, se someterán a un tercero.
- La publicación de los trabajos finalmente aceptados no supondrá ningún coste para los autores.
- Los autores se comprometen a atender las indicaciones sobre formato, notas y referencias bibliográficas que siguen.

A. FORMATO

1. TIPO DE LETRA: Times New Roman.
2. TAMAÑO DE LETRA:
 - a) Cuerpo de texto normal: 11 pto.
 - b) Citas textuales exentas en el cuerpo de texto: 10 pto.
 - c) Notas al pie: 9 pto.
 - d) Bibliografía final: 11 pto.
3. Prescindir del uso de **negrita**, subrayado o MAYÚSCULA de espíritu enfático (emplear razonadamente la *cursiva*).
4. ALINEACIÓN del texto: justificado.
5. INTERLINEADO: sencillo.
6. TABULACIÓN: 0,5 cm (se recuerda que la primera línea de párrafo irá sangrada).
7. Prescindir de encabezamientos, pies de página, etc. (para favorecer la maquetación definitiva).
8. TÍTULO: en mayúsculas y centrado.
9. Identificación AUTOR: bajo el título y seguido de la institución a la que se vincula. Ambos centrados y en cursiva.
10. CITAS textuales:
 - a) Breves (≤ 3 renglones): entrecomilladas («...») y en letra redonda (no *cursiva*).
 - b) Extensas (> 3 renglones): en párrafo aparte, con espacio blanco anterior y posterior, con sangría a derecha e izquierda. (1 cm), en letra redonda (10 pto.) y sin entrecomillar.

11. Uso de COMILLAS:

a) Angulares («...»): citas textuales, definiciones literales, referencias bibliográficas (artículos, capítulos de libros...).

b) Redondas (“...”): para entrecomillado dentro de entrecomillado angular.

c) Simples (‘...’): interpretaciones semánticas, entrecomillado de tercer nivel.

12. Uso de GUIONES:

a) Corto (-) [signo menos]: en palabras compuestas (*bio-bibliográfico*), intervalos numéricos (*1783-1805, pp. 2-9*) o referencias a obra de dos autores (*Alonso-Ferreres*).

b) Largo (—) [Control+Alt+signo menos del teclado numérico]: incisos, diálogos, series o listas.

13. Uso de EPÍGRAFES:

a) Se escribirán sin sangrar, alineados a la izquierda y sin punto final.

b) Se separarán del cuerpo de texto con dos espacios de blanco anterior y uno posterior.

c) En caso de existir varios niveles, acudir a VERSALITAS negritas y cursivas para establecer la siguiente jerarquía:

Primer nivel

Segundo nivel

PRIMER NIVEL

Segundo nivel

Tercer nivel

PRIMER NIVEL

SEGUNDO NIVEL

Tercer nivel

Cuarto nivel

14. ABREVIATURAS:

a) página/s ≈ p. / pp.

b) siguiente/s ≈ s. /ss.

c) folio/s ≈ f./ff.

d) número/s ≈ n.º / núms.

B. NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. NOTAS:

a) Ubicar a pie de página.

b) Se señalarán en el cuerpo de texto con número volado, que se colocará siempre antes de los signos de puntuación.

c) No hacer remisiones internas a notas (o páginas) pertenecientes al propio trabajo.

d) Evitar notas que solo consistan en referencia bibliográfica (llevar en su caso a cuerpo de texto).

2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (sistema Harvard: autor, fecha y año entre paréntesis con bibliografía final detallada):

a) EN BIBLIOGRAFÍA FINAL:

- Diseñar en orden alfabético (se admite clasificación por categorías).
- Nombres de autores: apellido en VERSALITA (no MAYÚSCULA; en procesador, VERSAL/VERSALITA).
- Si aparecen varios nombres, se pondrá invertido solo el primero y los demás en el orden habitual ‘Nombre, Apellido’. En el caso de que haya dos autores irán separados mediante la conjunción ‘y’. Cuando aparezcan más de dos autores, la conjunción ‘y’ precederá solo al último.
- Cuando varias entradas comiencen por el mismo autor, el nombre solo se mantendrá en la primera, y se empleará una raya continua (pulsando cuatro veces la tecla de guion largo) para el resto.
- Usar letras para diferenciar obras de un mismo año en la producción de un autor (2003a, 2003b, etc.)
- Se recomienda que los libros colectivos se indexen por el nombre del editor o editores (director/es, coordinador/es, etc.).
- Si la editorial incluye en su nombre la información sobre el lugar de edición, no será preciso reiterarlo. Los nombres de las ciudades se indicarán, generalmente, en español siempre que sea posible.

— Monografías:

LARA GARRIDO, J. (1991): *Del siglo de oro (Métodos y selecciones)*, Universidad Europea-CEES, Madrid.

LARA GARRIDO, J. Y G. GARROTE BERNAL (1993): *Vicente Espinel: historia y antología de la crítica*, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2 v.

— Ediciones y coordinaciones:

ALDANA, F. de (1985): *Poesías castellanas completas*, Cátedra, Madrid. Edición de J. Lara Garrido.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. (2005): *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Universidad de Málaga. Ed. Facs. [1819] de J. Lara Garrido.

LÓPEZ GREGORIS, R. Y C. MACÍAS VILLALOBOS, eds. (2020): *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

— Capítulos de libros:

LARA GARRIDO, J. (2008): «Nación poética y nación política: la construcción de un paradigma en la historiografía literaria de Quintana (1795-1833)», en L. Romero Tobar (coord.), *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*, Universidad de Zaragoza, pp. 373-432.

— Artículos:

LARA GARRIDO, J. (2006): «Riesgo y ventura de un gran bibliógrafo, estudioso del Siglo de Oro. Nuevo perfil de Cayetano Alberto de la Barrera», *Lectura y signo*, 1, pp. 239-297.

POLO, J. (2004): «Las observaciones epistolares de Amado Alonso a un libro gongorino (1935), ahora clásico, de Dámaso Alonso. Aparato crítico», *Analecta Malacitana*, xxvii, 2, pp. 629-664.

— Otros textos (manuscritos, prensa, folletos, documentos de archivo, etc.): a criterio del investigador, siempre que se guarde coherencia y cierto ajuste a las normas generales.

b) EN CUERPO DE TEXTO O NOTA:

- Entre paréntesis.
- Apellidos de autor en redonda (no VERSALITA) [puede ir fuera del paréntesis si va hilado a la redacción del texto].
- Año (o año y letra), precedido de coma.
- Página o páginas (si ha lugar), precedida/s de dos puntos y sin usar la abreviatura p./pp.

Inmediatamente todos los aficionados a la poesía áurea nos congratulamos y quisimos acceder a esa obrita que tanta repercusión tuvo en su tiempo. Roldán-Torre habían llevado a cabo una reproducción facsimilar, con estudio y traducción al castellano (Aguilar, 2009). [...]

La verdad es que no habríamos concebido esas falsas esperanzas, si hubiéramos recordado un libro anterior de Torre (1997), *Juan de Aguilar, un humanista ruteño del xvii*, que mereció los siguientes comentarios del latinista Raúl Manchón: «adolece de muchas deficiencias y [...] se edita, con muy poco rigor filológico, la poesía castellana de Aguilar y alguno de sus poemas latinos» (2003: 314)...

A esta «bibliografía menuda» reseñada por Jover (1949: 299) podrían además acompañar las informaciones acerca de fiestas no publicadas —como las vallisoletanas aludidas por el padre J. Chacón (Jover, 1949: 300)— pero asentadas por...

c) FUENTES ELECTRÓNICAS O CIBERGRAFÍAS:

— Para citar artículos de revistas digitales, entradas de blogs u otras fuentes creadas exclusivamente para su difusión en la Red, se dará la fecha de consulta y los datos precisos para su localización procurando no incorporar enlaces completos de longitud desproporcionada. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

GARROTE BERNAL, G. (8-09-2015): «IX, 32. Gracián relee a Ramón (1)», en *Blog Literaventuras* [consulta: 2 febrero 2016].

— Si la fuente en línea cuenta con los datos de identificación propios de una publicación tradicional (por ejemplo, revista con número, fecha, páginas, etc.), podrá inscribirse en el bloque habitual de Bibliografía con la marca final «En línea», seguida de la dirección url matriz (no la del enlace completo) y la fecha de consulta. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

FERNÁNDEZ DOUGNAC, J. I. (2014): «La mitología en el poema Granada, de Agustín Collado del Hierro», *Anmal Electrónica*, 37, pp. 43-102. En línea: www.anmal.uma.es [consulta: 25 abril 2015].

— Las fuentes originalmente impresas que se han consultado a través de versión digitalizada en la Red, se consignarán como el resto de obras impresas, indicando después si se considera oportuno la Página Principal, el repositorio o Base de Datos donde se ha localizado, sin necesidad de escribir la url ni la fecha de consulta.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. (2008): «La Epístola satírica censoria: un memorial reaccionario... y moderno», *La Perinola*, 12, pp. 47-68. Consultado en línea: Dialnet.

— Las fuentes editadas en formato electrónico o digital en soporte cd rom o dvd, se citarán como en una publicación tradicional, consignando la fecha de consulta al final.

La Dirección de *Analecta Malacitana*

REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO DE ANALECTA MALACITANA

Analecta Malacitana (ISSN 0211-934X; ISSN-E 2794-0993), Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga publica trabajos de carácter científico referidos al campo de estudio de la Filología y está dirigida a especialistas e investigadores de dicho ámbito, así como a un público culto de más amplio espectro. Fue fundada en 1978 y desde 2022 es publicación anual digital con posibilidad de números extraordinarios con difusión en abierto (revistas.uma.es). La aceptación de originales recibidos está supeditada a la revisión anónima por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista.

Está recogida en las siguientes Bases de Citas, Bases de Datos Especializadas y Repertorios: PIO, LLBA, APH, MLA, ULRICH'S, SUMARIS CBUC, ISOC (CINDOC-CSIC), REGESTA IMPERII, DIALNET, INSTITUTO CERVANTES, CABELL'S DIRECTORY. El *Bulletin of Spanish Studies* (Universidad de Glasgow) reseña su contenido en la sección «Review os Miscellanies».

Su calidad editorial y su índice de impacto han sido reconocidos históricamente en RĒSH (Revistas españolas de Ciencias Sociales y Humanas-CSIC 1999-2008: 12 CNEAI, 14 ANECA, OPINIÓN EXPERTOS 1.35, IMPACTO 2004-2008: 0.07), IN-RECH (puesto 17/100, 2.º cuartil, 2008-2012), DICE 2013 (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas-CSIC), ANEP 2013 (Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva-Categoría C), GOOGLE SCHOLAR METRICS (puesto 8/12, H Index 2, Mediana H 3, 2008-2012; puesto 25/38, H Index 2, Mediana H 2, 2010-2014; puesto 29/56, H Index 2, Mediana H 3, 2011-2015); LATINDEX V1.0 2002-2017 (30/33) y CAHURS+ 2018 (Categoría D).

Su versión electrónica (ISSN 1697-4239; www.anmal.uma.es) quedó clausurada en 2019. Durante su actividad fue especialmente reseñada en las Bases de Datos DIALNET, ISOC, DULCINEA, EDITORIAL ACADEMIA DEL HISPANISMO, así como en

el portal INTERCLASSICA (Universidad de Murcia). La Base de Datos SJIF Journals Master List (Scientific Journal Impact Factor-Marruecos) calificó su impacto de 3.768 (2012). Ha contado con 19/38 características cumplidas en LATINDEX.

En la actualidad se encuentra recogida en LATINDEX V2.0 2018-2024 (35/38) y CIRC 2024 (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-Categoría D) y su nivel de difusión queda igualmente registrado en MIAR 2021 (6.5) / 2024 (c0+m2+e1+x4), DIALNET MÉTRICAS 2023 (C3), JUFO PORTAL FEDERATION OF FINNISH LEARNED SOCIETIES (2012-2024: LEVEL 1) Y THE REGISTER FOR SCIENTIFIC JOURNALS, SERIES AND PUBLISHERS-NORWEGIAN DIRECTORATE FOR HIGHER EDUCATION AND SKILLS (2007-2024: LEVEL 1).

NÚMEROS MONOGRÁFICOS
ANEJOS PUBLICADOS

1. Pilar Palomo Vázquez y otros autores [J. Lara Garrido, M.^a T. Mérida Rivera, P. García Sánchez, F. J. Talavera Esteso, A. Rallo Gruss y M.^a G. Fernández Ariza], *Estudios sobre Vicente Espinel*.
2. Enrique Larreta, *La calle de la vida y de la muerte* (ed. de M.^a G. Fernández Ariza).
3. José A. Martín García, *El campo semántico del sonido y la voz en la Biblia griega de los LXX*.
4. Juan A. Villena Ponsoda, *El vocalismo del español andaluz. Forma y sustancia*.
5. Juan de la Cruz, *El verbo frasal con partícula adverbial en el medievo inglés: taxonomía y traducción*.
6. Ángel Cañete y otros autores [C. Castillo, J. de la Cruz, J. R. Díaz Fernández, H. Klein, B. Krauel, E. Lavín, F. Sánchez Benedito, A. Miranda, B. Oziebło, S. Quer, P. Trainor, C. Tylee, A. Verde y M.^a M. Verdejo], *Estudios de filología inglesa*.
7. Francisco J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches y su «De uariis lusibus sylua»*.
8. José Mondéjar y otros autores [M. Ariza, J. Perona, G. Colón, E. Ridruejo, J. M.^a Enguita, J. Polo, J. Martínez de Sousa, S. Gutiérrez Ordóñez, M.^a A. Martín Zorraquino, P. Carbonero Cano, R. Trujillo, H. Hernández, A. Narbona Jiménez y L. Cortés Rodríguez], *El comentario lingüístico de textos* (ed. de M. Crespillo; comp. de P. Carrasco).
9. Aldo Ruffinatto y otros autores [N. Salvador Miguel, G. Caravaggi, C. Guillén, A. Rey Hazas, G. Serés, A. Carreira, E. Rodríguez Cuadros, B. Periñán, M. López Suárez, M. Arizmendi, P. Palomo, M. de Lope y C. Ruiz Barrionuevo], *El comentario de textos literarios* (ed. de M. Crespillo; comp. de J. Lara Garrido).
10. Cristóbal Macías Villalobos, *Estructura y funciones del demostrativo en el español moderno*.
11. Francisco Márquez Villanueva y otros autores [J. Lara Garrido, V. Infantes, L. Litvak, D. Eisenberg, C. Castilla del Pino, J. Pedro Gabino, M. Lara Cantizani, M. Gahete Jurado, M. A. García García, M. Rubio Arquez, P. Fernández, M. Galera Sánchez, C. N. Robin, A. Cruz Casado, M. Galeote, J. Toledano Molina, J. Barreiro, J. Roses, C. Bravo y S. Millares], *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo* (ed. de A. Cruz Casado).

12. Antonio M. Bañón Hernández, *La interrupción conversacional. Propuestas para su análisis pragmalingüístico*.
13. Juan A. Bardem y otros autores [A. Cantos Pérez, F. Guzmán Moreno, J. I. Oliva y R. Utrera], *Arte, literatura y discurso cinematográfico* (ed. de A. Cantos Pérez).
14. Ibn Wāfid, *Tratado de agricultura. Traducción castellana. Ms. s. XIV* (ed. de C. Cuadrado Romero).
15. Rafael Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*.
16. Pedro J. Chamizo Domínguez, *Metáfora y conocimiento*.
17. Emilio Montero Cartelle y otros autores [M.^a T. Echenique Elizondo, S. Alcoba Rueda, J. F. García Santos, J. J. de Bustos Tovar, A. M.^a Vigara Tauste, M.^a Hernández Esteban, G. Garrote Bernal, I. Lerner, Y. Novo, J. C. Mainer y T. Fernández], *El comentario de textos* (ed. de I. Carrasco y G. Fernández Ariza).
18. Olegario García de la Fuente, *Los profetas de Israel. Isaías, Jeremías, Lamentaciones y Baruc*.
19. Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre santa Teresa* (ed. de J. Polo).
20. Dámaso Alonso, *Motivación y arbitrariedad del signo lingüístico. Introducción a la ciencia de la literatura* (ed. de J. Polo).
21. Jules Renard, *Historias Naturales* (ed. de R. Redoli Morales).
22. Manuel Crespillo, *La idea del límite en filología*.
23. José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*.
24. Rafael Gutiérrez Girardot y otros autores [A. Montaner Frutos, A. Sotelo Vázquez, R. Trujillo, J. J. de Bustos Tovar, J. Rodríguez, S. Gutiérrez Ordóñez, L. Romero Tobar y A. Salvador Plans], *La Generación del 98. Relectura de textos* (ed. de M. Galeote y A. Rallo Gruss).
25. Louis Bourne, *Fuerza invisible. Lo divino en la poesía de Rubén Darío*.
26. Héctor Martínez Ferrer, *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*.
27. José Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*.
28. Pedro Aullón de Haro, *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo* (ed. de J. Pérez Bazo).
29. Johann Wolfgang Goethe, *Ensayos sobre arte y literatura* (ed. de R. Rohland de Langbehn).
30. Ralph Waldo Emerson, *Escritos de estética y poética* (ed. de R. Miguel Alfonso).
31. Nicasio Salvador Miguel y otros autores [E. de Miguel Martínez, C. Parrilla, M. A. Pérez Priego, P. García Mouton, E. Montero Cartelle, E. Lacarra Lanz, A. J. Meilán, García, M. A. Esparza Torres y J. Mondéjar], *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina* (ed. de P. Carrasco).
32. Antonio Cantos Pérez, *Camilo José Cela. Evocación de un escritor*.
33. Ramón Menéndez Pidal, *Islam y cristiandad. España entre las dos culturas*, 2 vols. (ed. de A. Galmés de Fuentes).

34. *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo xvi. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid* (ed. de J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y L. A. Bernard).
35. Ángel Ramírez, *La filosofía trágica de Albert Camus*.
36. José Mondéjar, *Dialectología andaluza. Estudios*, 2 vols. (ed. de P. Carrasco y M. Galeote).
37. Fray Alonso de Molina, *Aquí comienza vn vocabulario en la lengua castellana y mexicana* (ed. de M. Galeote).
38. Olegario García de la Fuente, *Ezequiel, Daniel, Oseas y otros profetas de Israel*.
39. Miguel Ángel García Peinado y otros autores [M. Álvarez Jurado, A. Porras Medrano y J. P. Monferrer Sala], *Introducción a la literatura canadiense francófona* (ed. de M. Á. García Peinado, R. Redoli Morales y J. I. Velázquez Ezquerro).
40. Adelino Álvarez Rodríguez, *El futuro de subjuntivo. Del latín al romance*.
41. Marco Parmeggiani, *Perspectivismo y subjetividad en Nietzsche*.
42. José Jiménez Ruiz, *Fronteras del romance sentimental*.
43. José Lara Garrido y otros autores [A. Carreira, G. Garrote Bernal, J. Roses, V. Cristóbal, Á. Alonso, M. López Suárez, B. Molina Huete, A. Costa, J. I. Díez Fernández, L. Schwartz, G. Cabello Porras, J. Campos Daroca, J. I. Fernández Dougnac e I. Colón], *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto* (ed. de J. Lara Garrido).
44. Francisco Javier de la Torre, *Aproximación a las fuentes clásicas latinas de Hannah Arendt*.
45. José Miguel Serrano de la Torre, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*.
46. Anónimo, *Le chevalier au barisel* (edición, traducción y notas de M. Á. García Peinado y R. Redoli Morales).
47. Ricardo Senabre y otros autores [E. Rodríguez Cuadros, M. Ruiz Lagos, A. Prieto, A. Egido, A. Close, J. L. Girón, M. Lliteras y A. Líbano], *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca* (ed. de J. Lara Garrido).
48. Emilio Ridruejo y otros autores [R. Cano Aguilar, R. Eberenz, M. Ariza, J. M. Trabado Cabado, J. Montero Reguera y F. Romo Feito], *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época* (ed. de I. Carrasco Cantos).
49. M.ª Dolores Abascal, *La teoría de la oralidad*.
50. Federico II, Rey de Prusia, *Discurso sobre la literatura alemana* (ed. de R. Rohland de Langbehn).
51. Francisco García Jurado y otros autores [J. Espino Martín, P. Hualde Pascual, D. Castro de Castro, Ó Martínez García, M. González González, R. González Delgado, M.ª J. Muñoz Jiménez, M.ª Barrios Castro, E. Fernández Fernández, C. Martín Puente, Á. Ruiz Pérez y M. E. Assis de Rojo], *La historia de la literatura grecolatina en el siglo xix español: espacio social y literario* (comp. de F. García Jurado).

52. Inés Carrasco Cantos y Pilar Carrasco Cantos, *Estudio lingüístico de las ordenanzas de Sevilla de 1492* (ed. paleográfica de S. Peláez Santamaría).
53. M.ª Dolores Abascal, *Retórica Clásica y Oralidad*.
54. Rafael Malpartida Tirado, *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*.
55. Idoia Arbillaga, *Estética y teoría del libro de viaje. El 'Viaje a Italia' en España*.
56. Sara Robles Ávila y otros autores [A. Méndiz Noguero, C. Molina, S. Martínez Rodrigo, L. Pons Griera, L. Gómez Torrego, P. López Mora, E. Costa, R. Sayós, M.ª V. Romero Gualda], *Aspectos y perspectivas del lenguaje publicitario* (ed. de S. Robles Ávila).
57. Francisca Medina Morales, *El léxico de la novela picaresca*.
58. Paola Laskaris, *El Romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos xv-xvii)*.
59. Emilio Orozco, *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, edición, introducción y anotaciones de J. Lara Garrido.
60. Gemma Gorga, *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*.
61. Pedro Aullón de Haro, M.ª Dolores Abascal y otros autores [F. Gómez Redondo, J. A. Cordon, A. Domínguez Rey, P. Vieiro Iglesias, I. Gómez Veiga, A. Chicharro, M.ª V. Sotomayor y A. Falero], *Teoría de la lectura* (ed. de P. Aullón de Haro y M.ª D. Abascal).
62. Pilar López Mora, *Las ordenanzas del Concejo de Córdoba. Edición y vocabulario*.
63. Carmen Lara Rallo, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*.
64. Jesús Ponce Cárdenas, *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*.
65. Álvaro Alonso, J. Ignacio Díez Fernández y otros autores [J. Á. Aldana, Á. Pérez Ovejero, A. Prieto, M.ª D. Peláez Benítez, B. Hernán-Gómez Prieto, L. Giannelli, M. Rosso, J. I. Díez Fernández, Á. Alonso, G. Garrote Bernal, I. Colón Calderón, J. Lara Garrido, C. Perugini, V. Infantes, A. Rallo Gruss, J. Matas Caballero, A. D'Agostino, M. Pannarale, A. Cassol, G. Vega García-Luengos, A. Peláez Benítez, G. Caravaggi, M. Ortiz Canseco, P. Jauralde Pou, M. Cattaneo, J. Teruel, G. Bellini, J. M. Trabado Cabado, F. Florit Durán y M. Scaramuzza Vidoni], «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda* (ed. de Á. Alonso y J. I. Díez Fernández).
66. Soledad Pérez-Abadín Barro, *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación*.
67. Maria Cristina Cabani, *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico* (trad. de M.ª R. Coli).
68. *Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L. vi. 200* (ed. de J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco).

69. Agustín de la Granja, *Índice onomástico del «Ensayo de una Biblioteca Española» de Bartolomé J. Gallardo*.
70. *Epistolae Obscurorum Virorum. Cartas de desconocidos* (edición y traducción de Jesús Moya).
71. Cesare Segre y otros autores [C. Segre, P. Cherchi, G. Caravaggi, J. Lara Garrido, A. Ruffinatto, G. Mazzocchi, M.^a de las N. Muñiz Muñiz, J. M.^a Micó], *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: Traducción y recepción* (coord. de P. Tanganelli).
72. Hipólito Esteban Soler, *La poética del creador. Con textos inéditos de Ignacio Aldecoa*.
73. Giovanni Caravaggi y otros autores [J. I. Díez Fernández, J. Ponce Cárdenas, Á. Alonso, J. Matas Caballero, J. Jiménez Ruiz, A. Valladares, G. Garrote Bernal y B. Molina Huete], *La epístola poética del Renacimiento español* (coord. de J. Lara Garrido).
74. George Haley y otros autores [J. Lara Garrido, G. Garrote Bernal y V. Cristóbal López], *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas* (coord. de J. Lara Garrido).
75. Mariano de la Campa Gutiérrez, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*.
76. Salvador López Quero y José Ángel Quintana Ramos, *El léxico médico del Cancionero de Baena*.
77. A. L. Martín, J. I. Díez Fernández y otros autores [J. J. Labrador Herráiz, R. A. DiFranco, J. I. Díez Fernández, A. L. Martín, S. Hutchinson, M.^a C. Quintero, A. Cortijo Ocaña, F. de Santis, V. Cristóbal López y J. L. Arcaz Pozo, J. R. Fernández Cano, B. Molina Huete], *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna (Un clásico para un nuevo canon)*, coord. de A. L. Martín y J. I. Díez Fernández (prólogo de J. Lara Garrido).
78. F. García Jurado, R. González Delgado, M. González González y otros autores, [F. García Jurado, E. Fernández Fernández, J. Espino Martín, M.^a J. Barrios Castro, Ó. Martínez García, R. González Delgado, M. González González, S. Blanco López, D. Castro de Castro, C. Martín Puente, J. Pòrtulas, Á. Ruiz Pérez, A. Ortega Garrido, R. Torné Teixidó, M.^a T. Amado Rodríguez, Í. Ruiz Arzálluz], *La Historia de la Literatura Grecolatina durante la Edad de Plata de la cultura española (1868-1936)*, ed. de F. García Jurado, R. González Delgado y M. González González.
79. David González Ramírez, *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo*.
80. Francisco Delicado, *La Lozana andaluza* (ed. de J. Sepúlveda, revisada y ampliada por C. Perugini).
81. María D. Martos Pérez, *El «caracol torcido». Manierismo y armonía imitativa en Agustín de Tejada Páez*.
82. Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos* (ed., intr. y notas de R. Malpartida Tirado).

83. George Haley, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, pról. de G. Garrote Bernal.
84. S. Robles Ávila, J. Sánchez Lobato y otros autores [B. Aguirre Beltrán, J. Sánchez Lobato, I. Santos Gargallo, M.^a V. Romero Gualda, Á. Cervera Rodríguez, S. Robles Ávila, F. Vilches Vivanco y R. Pinilla Gómez], *Teoría y práctica de la enseñanza-aprendizaje del español para fines específicos* (coord. de S. Robles Ávila y J. Sánchez Lobato).
85. D. González Ramírez y otros autores [M. Valbuena Medina, J. Barceló Jiménez, G. Sobejano, C. Agulló Vives, P. Morote Magán, C. Arcas Ruano, A. Prieto, M.^a del P. Palomo, J. Montero Padilla, C. Castillo Martínez, L. Romero Tobar, D. González Ramírez, J. Lara Garrido, T. Domínguez García, A. Pego Puigbó, F. J. Díez de Revenga y A. Martín Ezpeleta], *Lienzos de la escritura, sinfonías del recuerdo. El magisterio de Ángel Valbuena Prat* (ed. y coord. de D. González Ramírez).
86. J. Martínez del Castillo y otros autores [G. Salvador, J. Martínez del Castillo, W. Dietrich, B. García-Hernández, M. Martínez Hernández, A. F. Seguí, R. Fornieles Sánchez, J. C. Huisa Téllez, C. Martín Ávila, R. González Pérez, L. Unceta Gómez, R. López Gregoris, O. C. Cockburn, J. J. García Sánchez, J. Sánchez-Saus Laserna, A. Salvador Rosa, M.^a A. Penas Ibáñez, R. Van Deyck, K. Ezawa, H. Weydt, E. Ramón Trives, A. Domínguez Rey, M. Rivas González, J. Kabatek, J. Martínez del Castillo, M. Casado Velarde, Ó. Loureda, H. Castellón Alcalá, E. Tămâianu-Morina, E. Blasco Ferrer, J. J. de Bustos Tovar, A. Narbona Jiménez, M.^a do C. Henríquez Salido, A. López Serena, J. Albrecht, M. Duro Moreno y J. Wiesse Rebaglatti], *Eugenio Coseriu (1921-2002) en los comienzos del siglo XXI*, 2 vols. (coord. de J. Martínez del Castillo).
87. Vicente García de la Huerta, *Theatro Hespáñol. Prólogo del colector* (ed., intr. y notas de J. Cañas Murillo).
88. José Mondéjar, *Juan de Ovando Santarén (1624-1706). Documentos para la biografía de un poeta gongorino* (ed. de P. Carrasco).
89. J. Martínez del Castillo, *Psicología, lenguaje y libertad*.
90. F. García Jurado, R. González Delgado, M. González González y otros autores [F. García Jurado, R. González Delgado, F. González Alcázar, J. Espino Martín, Ó. Martínez García, D. Castro de Castro, S. Blanco López, J. I. García Armendáriz, A. Barnés Vázquez, M. González González, B. Marizzi, M.^a del R. Hernando Sobrino, P. Hualde Pascual, A. González-Rivas Fernández, C. Martín Puente, M.^a J. Barrios Castro, M. Romero Recio, X. A. López Silva, J. L. Teodoro Peris y P. Asencio Sánchez], *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, ed. de F. García Jurado, R. González Delgado y M. González González.
91. Luis José Velázquez de Velasco, *Orígenes de la poesía castellana* (ed., intr., notas e índice onomástico de J. A. Rodríguez Ayllón).

92. J. Lara Garrido, R. Díaz Rosales y otros autores, *El canto de Calíope. Recepción y canon de la épica culta española* (ed. de J. Lara Garrido y R. Díaz Rosales), en prensa.
93. Soledad Pérez-Abadín Barro, *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*.
94. J. Martínez del Castillo, *Modes of Thinking, Language and Linguistics*.
95. I. Colón Calderón, D. González Ramírez y otros autores [I. Colón Calderón, A. Rodríguez Ramos, P. Couceiro, N. Delgado-García, E. López del Barrio, D. González Ramírez, M. Federici, J. R. Muñoz Sánchez, L. Coppola e I. Resta], *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro* (coord. de I. Colón Calderón y D. González Ramírez).
96. N. Celayeta Gil, A. de Lucas Vicente, M. Iraceburu Jiménez, F. Jiménez Berrio y otros autores [R. Lofft Basse, V. Beltrán-Palanques, N. Celayeta Gil, N. Ugalde Ustároz, M. Iraceburu Jiménez, M.^a Heredia Mantis, L. Morgado Nadal y E. Moruno López], *Enseñanza y adquisición de lenguas en el contexto educativo español* (coord. de N. Celayeta Gil, A. de Lucas Vicente, M. Iraceburu Jiménez y F. Jiménez Berrio).
97. C. Torres Begines, *España vista desde el aire. La influencia del esperpento de Valle-Inclán en el cine de García Berlanga*.
98. A. Martín Ezpeleta, *Max Aub historiador de la narrativa contemporánea. Edición de «La prosa española del siglo XIX» y del «Discurso de la novela española contemporánea»*.
99. *La Ulixea de Homero traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez* (ed., intr. y notas de J. R. Muñoz Sánchez).
100. En preparación.
101. AA.VV., *Mitos de la sabiduría femenina entre tradición y subversión. Su recepción en las letras hispánicas* (coord. Carole Viñals).
102. Giovanni Caravaggi, *Texto poético y variantes de autor. La reescritura de Antonio Machado*.
103. AA.VV., *Quan sabias e quam maestras. Disquisiciones de lengua española* (ed. de Diana Esteba Ramos, Manuel Galeote, Livia C. García Aguiar, Pilar López Mora y Sara Robles Ávila).



El volumen XLVI, 2025, de *Analecta Malacitana*
se acabó de componer digitalmente por Jacaranda Servicios Editoriales
el día 4 de diciembre de 2025,
festividad de san Juan Damasceno.

LAVS ✠ DEO

ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PRESENTACIÓN Y SELECCIÓN DE ORIGINALES

La aceptación de originales recibidos para su publicación en *Analecta Malacitana* estará supeditada al ajuste a las *Normas de edición* (revistas.uma.es) y a la revisión por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista.

CORRESPONDENCIA

ANALECTA MALACITANA

Facultad de Filosofía y Letras–Universidad de Málaga
Campus de Teatinos, s/n E-29071 Málaga ESPAÑA

*Originales para la edición de Anejos.
Copyright, permisos, reimpressiones, con-
tratos de edición y reproducciones en
papel*

JOSÉ LARA GARRIDO
Depto. Filología Española
anmal@uma.es // jlara@uma.es

Originales de artículos y notas

BELÉN MOLINA HUETE
Depto. Filología Española
mbmolina@uma.es

CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS
Depto. Filología Latina
cmacias@uma.es

GASPAR GARROTE BERNAL
Depto. Filología Española
ggb@uma.es

Recensiones y solicitud de Intercambio

BLANCA TORRES BITTER
Depto. Filología Española
btorres@uma.es

Envíos de Intercambio consolidado

JAVIER MUÑOZ ARREBOLA
Biblioteca del Área de Humanidades
javier@uma.es

ISSN: 0211-934-X DL: MA-512-1978

SERVICIO DE PUBLICACIONES Y DIVULGACIÓN CIENTÍFICA UMA EDITORIAL

umaeditorial 

Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica
Universidad de Málaga